

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O voo onírico

Sonhos e representação em *El arte de volar*, de Antonio Altarriba

Ana Lúcia Mendes Antonio

Guarulhos

2018

O voo onírico

Sonhos e representação em *El arte de volar*, de Antonio Altarriba

Dissertação de mestrado em Letras – linha de pesquisa “Literatura e autonomia: entre estética e ética” –, na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo.

Orientador: prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Aprovado em 14 de agosto de 2018.

Prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Universidade Federal de São Paulo (presidente da banca)

Profa. dra. Graciela Alicia Foglia

Universidade Federal de São Paulo (membro interno)

Prof. dr. Ivan Martucci Fornerón

Universidade de São Paulo (membro externo)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O voo onírico

Sonhos e representação em *El arte de volar*, de Antonio Altarriba

Ana Lúcia Mendes Antonio

Dissertação de mestrado em Letras – linha de pesquisa “Literatura e autonomia: entre estética e ética” –, na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de São Paulo.

Orientador: prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Guarulhos

2018

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pelo autor

Mendes Antonio, Ana Lúcia.

O voo onírico – sonhos e representação em *El arte de volar*, de Antonio Altarriba/ Ana Lúcia Mendes Antonio. - 2018.

162 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2018.

Orientador: prof. dr. Ivan Rodrigues Martin

Título em outro idioma: The oneiric flight – dreams and representation in *The art of flying*, by Antonio Altarriba

1. Guerra Civil Espanhola. 2. Romance gráfico. 3. Memória. 4. Sonho. I. Martin, Ivan Rodrigues. II. Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. III. Título.

A três Antonios: àquele que inspirou a obra
aqui estudada, àquele que a tornou possível e
àquele do qual eu mesma já participava como
um potencial genético.

AGRADECIMENTOS

É uma longa e dura jornada chegar ao fim do que é, apenas, um começo. Nesse processo, acabamos encontrando generosidade onde menos esperamos, e também temos a prova do quanto nossos amigos são uma parte de nós.

Queria agradecer a Antonio Altarriba e ao Kim, por criarem uma obra tão marcante e envolvente que nos permite a cada leitura descobrir novas nuances – é o que torna o trabalho aqui mais recompensador e motivante.

Em especial, a Antonio Altarriba, por, generosamente, ter me concedido parte do tempo dele em dois dias de abril de 2017, durante um congresso em Saragoça sobre quadrinhos, para me falar sobre romances gráficos, sobre a universidade em que ele estudou, sobre a Espanha, sobre o Brasil – enfim, para me permitir entender um pouquinho mais sobre quem é ele e sobre a obra que ele idealizou. As conversas que tivemos foram decisivas para os rumos tomados aqui.

Quero agradecer também a Bianca Battistin Sebastiani, a amiga-irmã que sempre esteve presente, seja para me ouvir pacientemente, seja para me desanuviar a cabeça falando de assuntos leves, seja tornando minha viagem à Espanha, para o congresso em Saragoça, financeiramente possível. Você já sabe, mas volto a dizer: te amo.

Outras duas pessoas muito importantes nesta trajetória foram a Arlete Sousa e o Sérgio Nascimento. Sem eles, não teria tido autonomia financeira nesse meio-tempo. Obrigada de verdade pelo apoio moral e pelos trabalhos que me passaram, por me estenderem a mão quando eu mais precisava. Isso eu nunca vou esquecer. São pessoas que ocupam um espaço especial no meu coração.

Obrigada a meu irmão, o Carlos Antonio Filho, por sempre puxar minha orelha e me dar dicas acadêmicas, por ele mesmo já ter passado por tudo isso. Luciane Simões, aliás, também é uma amiga especial que se encaixa nas mesmas condições: praticamente uma irmã a me impelir a continuar. A minha mãe, que sempre me ouviu e me ofereceu apoio, além de bolo e café, para

me fazer seguir em frente. Eu preciso sempre me lembrar de levantar todos os dias e seguir em frente, e vocês são parte fundamental disso. Também amo vocês.

Cristiano Avanzi Garcia, mesmo sem entender muito bem o que eu estava fazendo, sempre me apoiou integralmente e esteve do meu lado. Sem seu companheirismo e amor, não sei onde estaria. Te amo!

Queria agradecer ao Paulo Alcântara e ao Renan Fonseca, que me deram dicas valiosas para o Capítulo 2. Obrigada pelas conversas de bar e pelos conhecimentos em quadrinhos!

E, como não poderia deixar de ser, sou eternamente grata pelos mentores, colegas e amigos que fiz nesta jornada: agradeço à banca, a prof. dra. Graciela Foglia e o prof. dr. Ivan Fornerón, pela paciência de ler meu trabalho e pelas sugestões fundamentais que me deram uma clareza maior de por onde seguir; ao meu orientador, o prof. Ivan Rodrigues Martin, pelas palavras necessárias: duras, quando precisaram ser, mas também de incentivo, quando me sentia mais perdida. Aos colegas todos de jornada, mas em especial a Francielly Baliana, a Daisy Mota e o David Melo, com as tantas conversas e risadas juntos, os desabafos, as viagens, os conselhos, às idas à biblioteca, os cafés, as mesas de bares, os congressos... as diversas aventuras e percalços, enfim. Vocês foram indispensáveis para eu me sentir menos sozinha neste percurso, para eu me sentir mais parte de uma família – que espero carregar comigo a partir deste momento. É o que faz tudo valer mais a pena.

“Só existe um problema filosófico realmente sério: é **o suicídio**. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.”

– Camus, **O Mito de Sísifo**, 2018, p. 19.

“A arte agrada por recordar, não por *enganar*.”

– E.H. Gombrich. **Arte e ilusão**, 1986, p. 31.

RESUMO

Este trabalho apresenta algumas observações e análises de elementos, em especial, metafóricos e oníricos constituintes do romance gráfico *El arte de volar*, realizado em coautoria pelo escritor Antonio Altarriba e pelo cartunista Kim. Abordando, principalmente, o processo narrativo e o efeito de construção das imagens criadas para ilustrar pensamentos e sentimentos, a intenção aqui é observá-las pelo olhar de campos de estudo como o da psicanálise, da teoria literária, da oneirocrítica. Ao contar a história de seu pai, Altarriba lança mão de uma simbologia diversa para caracterizar os sofrimentos, ilusões e repressões vivenciadas pelo protagonista da narrativa na Espanha do século XX, em especial da época da Guerra Civil Espanhola e do franquismo. O autor, por meio da obra, aborda conceitos em duas esferas: além de nos apresentar a realidade histórica, social e econômica de um país essencialmente agrário e atrasado em relação a seus vizinhos europeus, também tenta entender os motivos pessoais e particulares que levaram o pai a cometer um ato tão radical como o suicídio em uma idade tão avançada.

Palavras-chave: Guerra Civil Espanhola, histórias em quadrinhos, romance gráfico, memória, sonho.

ABSTRACT

This work aims to analyze metaphorical and dreamlike elements of the graphic novel *El arte de volar*, developed by Antonio Altarriba and the cartoonist Kim. By focusing mainly on the narrative process and the construction effect of the images created to illustrate thoughts and feelings, the intention here is to observe them through fields of study such as psychoanalysis, literary theory, oneirocritica. When he tells the story of his father, Altarriba uses a diverse symbology to characterize the sufferings, ilusions and repressions experienced by the protagonist of the narrative in twentieth-century Spain, in particular from the time of Spanish Civil War and Franco regime. The author, through the work, approaches concepts in two spheres: besides presenting us the historical, social and economic reality of a country essentially agrarian and way behind compared to its European neighbors, it also tries to understand the personal and particular reasons that led the father to commit an act as radical as suicide at such an advanced age.

Keywords: Spanish Civil War, comics, graphic novel, memory, dream.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1. O VOO E AS MOTIVAÇÕES PARA A ARTE.....	17
1.1. Trajetória aérea.....	19
1.1.2. A história de Chantal	20
1.2. Os capítulos.....	26
1.2.1. Infância aprisionada	26
1.2.2. Anarquismo e Guerra Civil Espanhola	28
1.2.3. Sociedade e casamento naufragados	43
1.2.4. O julgamento final	44
1.3. Participação como potencial genético.....	45
2. CASAMENTO ENTRE TEXTO E IMAGEM.....	56
2.1. Por que uma história em quadrinhos?	56
2.2. O lugar das histórias em quadrinhos	61
2.3. Iconologia	64
2.3.1. Função simbólica da imagem	65
2.4. Uma questão de autoria	70
2.4.1. Teoria do <i>auteur</i> e diferentes possibilidades de (co)autoria	73
2.4.2. Coautoria nos quadrinhos	76
2.4.2.1. Kazuo Koike, Goseki Kojima e Hideki Mori	78
2.4.2.2. Neil Gaiman and Dave McKean.....	82
2.4.2.3. Robert Crumb e Aline Kominsky-Crumb	85
2.4.2.4. Gabriel Bá e Fábio Moon	87
2.4.2.5. Marvel way	93
2.4.2.6. Relatos transgeracionais	95
2.5. Parceria entre Altarriba e Kim.....	98
2.5.1. Preciosismos roteirísticos e decisões imagéticas	101
3. IMAGENS METAFÓRICAS	107
3.1. Entre o sonho e a realidade	107
3.2. Sonhos e visões oníricas	110
3.2.1. Nascimento e julgamento.....	111
3.3. Vínculos e imagens circulares	115
3.4. O voo ideológico.....	117
3.5. O voo econômico.....	127
3.6. O voo afetivo	129
3.7. A toca da toupeira	139
3.8. A morte como vitória sobre a gravidade do mundo.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	153
REFERÊNCIAS	157

APRESENTAÇÃO

“Meu pai se suicidou em 4 de maio de 2001.” É assim que começa *El arte de volar*, um romance gráfico resultado da parceria entre Antonio Altarriba e o cartunista Kim. Mais do que o início de uma obra, essa frase dá partido à busca de um filho para entender as motivações de um pai que enfrentou, ao longo de sua vida, acontecimentos históricos tão importantes como a Guerra Civil Espanhola, além da falência financeira, de um casamento em declínio e de uma velhice solitária, para realizar, enfim, um ato tão drástico em idade avançada.

Esse processo de descoberta do autor em relação à figura paterna, aliás, logo se revela como autodescoberta, uma vez que o filho, que se coloca como testemunha ocular e prolongamento do pai, na medida em que “um pai é feito de seus filhos possíveis” (ALTARRIBA, 2012, p. 7), se apropria da voz narrativa paterna e assume o papel protagonista. Nesse movimento, o filho, com base em conversas realizadas ao longo dos anos e registros escritos deixados pelo pai, guia e se deixa guiar por um relato rico e intenso da Espanha de Franco. O próprio leitor é instigado a seguir esse salto que se torna voo libertário. De acordo com Antoni Guiral (2012, p. 5):

El arte de volar (Ediciones de Ponent, 2009) es una novela gráfica que evidencia la fuerza narrativa y gráfica de la historieta como medio para expresar sentimientos y sensaciones comunes al ser humano. Nacida de una experiencia traumática, el suicidio del padre del guionista, plantea un recorrido muy personal pero también colectivo por la España del siglo XX, al tiempo que muestra con crudeza y verosimilitud un caleidoscopio de sentimientos y sensaciones interpersonales. Desde la solidaridad hasta el miedo, pasando por los ideales políticos, la emigración, las relaciones paterno-filiales, el sexo y la cotidianidad social, interpretados en un contexto histórico muy concreto.

Um trabalho metódico de escrita verbal e visual como esse, que a princípio foi publicado com uma tiragem de luxo de mil exemplares numerados, vem recebendo cada vez maior reconhecimento do público, tendo sido agraciado, por exemplo, com o Premio Nacional

del Còmic, em 2010, e traduzido para idiomas como o inglês, o francês, o alemão e o português¹. O projeto torna-se ainda mais relevante e atual se forem levados em consideração os oitenta anos, completados em 2016, que se passaram desde o estopim da Guerra Civil Espanhola. Para além de um registro histórico, essa obra trata de temas universais na trajetória humana, como bem pontuado por Guiral.

Altarriba, nascido em Saragoça em 1952, desde cedo se interessou pelas histórias em quadrinhos. Atualmente, catedrático aposentado de Literatura Francesa na Universidad del País Vasco, escreve também sobre literatura e é colaborador de periódicos como *El País*, *El Correo* e *El Mundo* (GUIRAL, 2012, p. 10). Já Joaquim Aubert Puigarnau, mais conhecido como Kim, nasceu em Barcelona em 1942. Com uma produção versátil, que transita entre o realista e o caricatural, já recebeu prêmios como o Gran Premi del Saló Internacional de Còmic de Barcelona, em 1995 e o XII Premi Internacional del Humor Gat Perich, em 2007.

A parceria entre ambos não se limitou a *El arte de volar*; a partir de um questionamento cada vez mais intenso a respeito de seu passado, Altarriba deu continuidade em sua busca e produziu o roteiro de *El ala rota*, publicado em 2016. Enquanto o primeiro trabalho centra-se na figura do pai, *El ala rota* (*Asa quebrada*, também publicado no Brasil pela Editora Veneta, em 2018) busca dar conta da figura materna. Cada vez mais incomodado com a carga intensamente religiosa e limitada com a qual sua mãe foi retratada na obra anterior, ele tenta resgatar o passado dela com maiores nuances. Ambas as obras se iniciam e se encerram com a morte de seus protagonistas, valendo-se nesse ciclo da tentativa de entendimento do suicídio, como mencionado, e, no caso da mãe, do espanto que foi a descoberta, por parte do filho, de

¹ No momento, de acordo com o site de Antonio Altarriba (<<http://www.antonioaltarriba.com/>>), foram lançadas as seguintes edições, nos respectivos países: *El arte de volar* (em castelhano), Editorial Norma e Edicions de Ponent, na Espanha; *The art of flying*, Jonathan Cape, na Inglaterra; *A arte de voar*, Levoir, em Portugal; *Confesiones de un anarquista*, Image Frame, na Coreia do Sul; *A arte de voar*, Veneta, no Brasil; *L'arte di volare*, 001 Edizioni, na Itália; *L'art de volar* (em catalão), EDT, na Espanha; *El arte de volar*, Ed. Denoël, na França; *Uçma sanati*, Versus, na Turquia; *Die Kunst zu fliegen*, Avant-Verlag, na Alemanha.

que Petra sempre teve um problema no braço esquerdo, que a impedia de esticá-lo totalmente. O que parece um detalhe banal leva a questões maiores sobre família, tradição, tabus. Por que Petra nunca falou disso? Por medo, vergonha? Simplesmente nunca lhe ocorreu conversar a respeito? O filho oferece uma única história em duas obras, sob a perspectiva de protagonistas distintos – com detalhes e pensamentos retratados que nunca poderão ser confirmados como verídicos, mas que constituem uma busca que pode ajudar o próprio autor a entender a si mesmo.

As histórias em quadrinhos estão encontrando, nos últimos anos, seu espaço na academia como objeto de estudo sério e respeitado, dada a grande diversidade de temas tratados por elas. Desde *The yellow kid*, de 1895, considerada por muitos especialistas a primeira história do gênero no mundo, a forma como as pessoas encaram a chamada nona arte mudou. No Brasil, é possível, por exemplo, encontrar grupos de estudo em universidades, como o Observatório de História em Quadrinhos da Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a orientação de experientes pesquisadores como Waldomiro Vergueiro. Obras como a já famosa *Maus*, de Art Spiegelman, que trata do Holocausto alemão; além de *Persépolis*, de Marjane Satrapi, que aborda os costumes da sociedade iraniana, os quadrinhos jornalísticos de Joe Sacco sobre a Palestina e aquelas de tantos outros autores são cada vez mais alvo de interesse de estudiosos de diversas áreas. Sobre o assunto, comenta García (2012, p. 17):

A percepção que temos hoje do que é uma história em quadrinhos mudou bastante nos últimos vinte anos. Em 1992, causou sensação o fato de uma delas vencer o prêmio Pulitzer – embora fosse um prêmio especial, fora de categoria –, e o sucesso de *Maus*, de Art Spiegelman, considerado um fenômeno insólito, foi atribuído mais ao seu conteúdo sério – uma memória do Holocausto – do que ao meio em que estava expresso. Além disso, poderíamos dizer que *Maus* recebeu tal distinção não *por ser* uma história em quadrinhos, mas *apesar de* ser uma história em quadrinhos.

É preciso salientar, ainda, como cita o próprio Santiago García, que encaixar os quadrinhos na categoria de literatura “não faz senão prejudicar a visão que se tem deles”; afinal, trata-se de “uma experiência de leitura completamente distinta” (ibidem, p. 25). As diferentes plataformas disponíveis para se contar uma história não podem ser encaradas todas da mesma forma, o que se traduziria por engessar e simplificar a relação da humanidade com a cultura – assistir pessoalmente a um show musical não é o mesmo que ler um artigo sobre o referido evento. Uma experiência não substitui a outra e proporciona efeitos diversos. Por isso mesmo, os estudiosos da área estão mais e mais tentando estabelecer uma fortuna crítica própria, com registros dos processos desse tipo de experiência abordada aqui. E, como possível reflexo dessa evolução, sua terminologia se mostra ainda incerta e variada, na tentativa ao longo dos anos de encontrar uma classificação mais abrangente e “séria”: história em quadrinhos, comics, graphic novel, novela gráfica, romance gráfico, gibi, historieta, banda desenhada. Um campo de vastas possibilidades se abre para a análise e interpretação de temas universais e caros aos seres humanos, sendo alguns deles objeto de interesse para a análise do presente trabalho.

Com tudo isso em mente, este trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro deles, sob o título “O voo e as motivações para a arte”, haverá uma apresentação sobre os caminhos que levaram à criação da obra objeto de estudo aqui. Além disso, será apresentada, em linhas gerais, de que forma *El arte de volar* foi concebida, suas partes constituintes e que fatos elas abrangem – entre aqueles da vida particular e os de contexto histórico - e os motivos para elas. A ideia, com isso, é criar as bases para as análises subsequentes.

No segundo capítulo, “Casamento entre texto e imagem”, serão abordados os motivos apresentados pelo roteirista da obra aqui tratada para a criação especificamente de uma história em quadrinhos, e não de um romance tradicional, por exemplo, além da forma como ele selecionou seu parceiro de projeto, o cartunista Kim. Também buscaremos avaliar o papel das histórias em quadrinhos na cultura geral e até que ponto a imagem se revela como parte

essencial de uma narrativa, complementando aquilo que as palavras são limitadas para reproduzir. Aproveitando a questão da parceria, trabalharemos exemplos de coautorias consolidadas na chamada nona arte, quando o papel do desenhista é alçado a uma importância equivalente ao do criador do texto escrito. A intenção é mostrar que a composição e o traçado de imagens também fazem parte do processo criativo e podem influenciar a expressividade e os significados de uma obra.

Por fim, no terceiro capítulo, “Imagens metafóricas”, partiremos para a análise propriamente dita dos recursos de expressividade imagética em *El arte de volar*. Com o apoio de linhas de estudo da teoria literária, da filosofia e da psicanálise, entre outras fontes do saber, procuraremos entender as escolhas feitas pelo roteirista e pelo desenhista para a construção da narrativa e até que ponto elas podem lograr transmitir a mensagem intencionada.

Centrando na pesquisa, seleção, análise e revisão bibliográfica das obras mencionadas nas referências desta dissertação, buscaremos, portanto, detectar até que ponto *El arte de volar* trata de temas que ecoam para seus leitores e respondem aos questionamentos pessoais de seu próprio autor, temas esses que, embora retratados em um contexto histórico específico, podem ser considerados atemporais. Entre eles, o do valor dos vínculos afetivos que criamos em nossas vidas e o de que é preciso não esquecer o passado para evitar cometer os mesmos erros no futuro.

1. O VOO E AS MOTIVAÇÕES PARA A ARTE

“Oh, vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece”

– “Piedra de Sol”, Octavio Paz

Em 26 de dezembro de 2007, foi promulgada na Espanha a Ley de la Memoria Histórica, de fomento de valores e princípios democráticos, além de reconhecimento e ampliação de direitos daqueles que sofreram violência política, ideológica ou religiosa durante a Guerra Civil (1936-1939) e o franquismo (1939-1975). A partir dela, observou-se naquele país uma proliferação, ainda em curso, de romances gráficos ambientados nesses anos de guerra e de ditadura. São obras, em geral, escritas por descendentes daqueles que viveram os horrores do passado. Um dos mais conhecidos exemplos dessa produção, com publicação original em 2009 por Edicions de Ponent e no Brasil em 2012 pela editora Veneta, entre diversos outros países, é o premiado *El arte de volar*, de Antonio Altarriba e do cartunista Kim.

A criação desse romance gráfico partiu de um acontecimento trágico: o pai de Antonio Altarriba, de mesmo nome, cometeu suicídio se jogando do quarto andar da casa de repouso onde vivia. Ele tinha 90 anos à época, no dia 4 de maio de 2001. O filho, em meio ao choque emocional, se culpava por não ter ajudado o pai que, com a depressão cada vez mais grave, a despeito das medicações que tomava, pediu-lhe para acabar com aquele sofrimento: “Mátame...” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 199).



Figura 1.1 – Pedido de ajuda de Altarriba pai.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 199.

Talvez o remorso por ter feito esse pedido tenha levado o idoso a agir sozinho, a se antecipar a qualquer ação do filho. Já este, de acordo com suas próprias palavras², chegara a providenciar algumas pílulas, mesmo com todo o atordoamento diante de uma situação tão difícil. Somou-se ao atordoamento a raiva causada pela intransigência da diretora da instituição em que seu pai estava internado, Rita Montreal, que insistia em cobrar pelos dias de maio em que o idoso ainda residiu no lugar. Três anos depois do ocorrido, em 2004, conforme afirma o autor no epílogo da obra, “Prelúdio à decolagem”³, a diretora acionou os meios judiciais para cobrar a suposta dívida, quando qualquer possibilidade de reclamação oficial por parte de Altarriba contra a administração da casa de repouso de La Rioja por negligência nos cuidados a seu pai prescreveu. Ele considerou que poderia ter processado a instituição e obtido uma boa indenização, uma vez que a integridade física de seu pai era de responsabilidade dos

² Em 2017, nos dias 5 e 6 de abril, o autor Antonio Altarriba aceitou conversar em privado sobre a obra durante o I Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinares sobre Cómic em Saragoça, na Espanha.

³ Quando nos referirmos a esse epílogo, a fonte de consulta foi a edição em português de 2012. Já para reproduzir ilustrações e citações, foi utilizada a edição revisada e ampliada de 2016 do original em espanhol – o que explica a alternância entre os idiomas em citações. Ambas constam nas referências finais e são as duas únicas versões do corpus empregadas para esta dissertação.

funcionários. Mas, na época do suicídio, ele apenas pediu que respeitassem seu luto e desconsiderassem a dívida (2012, p. 209).

Quando a notificação de cobrança com juros e multas chegou a Altarriba, para ele era impensável ceder, independente do valor cobrado, por enxergar aquilo como uma grande injustiça. Assim, ele acionou os meios de comunicação, dando entrevistas em estúdios de rádio e televisão, até que os representantes da casa de repouso tomaram providências, como a de falar com o principal meio de comunicação que ajudava Altarriba nessa batalha, o jornal *La Rioja*. A publicação, então, informou ao autor que não mais intermediaria o caso. Foi quando ele decidiu começar a escrever o roteiro de *El arte de volar* (2012, p. 211).

1.1. Trajetória aérea

1.1.1. A queda

É importante ressaltar aqui que se trata de uma obra, em sua edição original (publicada por Ediciones de Ponent, 2009), dividida em cinco partes, ou seja, uma introdução e quatro capítulos. Quanto aos paratextos⁴ que cercam esse conjunto de partes e “o prolonga, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro” (GENETTE, 2009, p. 9), eles variam de edição para edição.

Na edição brasileira, há uma espécie de epílogo em estilo “making of” feito em texto corrido por Altarriba, com fotos de família e rascunhos de desenhos, chamado “Prelúdio à decolagem”. Já na edição espanhola especial de capa dura, publicada em 2016 pela Norma Editorial e usada aqui como referencial, há um prefácio escrito por Antonio Martín, “*El arte de volar*, mucho más allá de la memoria histórica”.

⁴ Paratexto é aqui entendido, nas palavras de Gérard Genette (2009, p.17), “um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto”.

Ainda nessa mesma edição de 2016, é importante não deixarmos de mencionar que temos, ao final dela e como uma complementação atualizada à parte constituinte da obra, a breve história em quadrinhos “La casa del sol nascente – Manosque (Francia) verano 2012”, item especial do qual trataremos a seguir.

1.1.2. A história de Chantal

Única parte colorida de todo o livro – ao que tudo indica, para ressaltar o deslocamento temporal, espacial e pessoal em relação à narrativa original, além do caráter complementar que apresenta em relação a esta última –, as páginas finais da nova edição espanhola narram o testemunho de Chantal, pseudônimo dado pelo autor à protagonista vinculada a essa passagem⁵, sobre a plenitude da arte de voar. Esse testemunho se passa em três tempos: um intermediário, durante o qual Chantal lê a obra de Altarriba; o de alguns meses da juventude de Chantal, cujas lembranças são despertadas pela leitura; e um mais recente, quando ela, já idosa, aborda Altarriba em uma fila de autógrafos na França em 2012.

⁵ Remontando a uma origem francesa desse nome, associada com a palavra “*chant*” (canto), e lembrando o fato de que o próprio Altarriba é um estudioso da literatura francesa – o que demonstra uma escolha não arbitrária de terminologia aqui –, recorremos ao *Le nouveau petit Robert de la langue française*, que, na entrada referente a “chanter”, do latim *cantare*, no apresenta como acepção, dentre outras: “v. tr. **1.** Exécuter (un morceau de musique vocale). *Chanter un air, une chanson. Chanter la messe.* «*ce qui ne vaut pas la peine d’être dit, on le chante*» **Beaumarchais.** – fig. (péj.) *Il chante cela sur tous les tons.* → **abâcher, répéter.** *Qu’est-ce que tu nous chantes là?* **1. dire, raconter.** – Chanter pouilles à qqn. **2.** Célébrer par des chants. *Chantons Noël, l’An neuf!* **3. poét. Célébrer.** → **exalter, proclamer, vanter.** *Homère a chanté les exploits d’Ulysse.* «*Allons! Chantons Bacchus, l’amour et la folie*». **Musset.** – Chanter victoire. Chanter les mouanges de qqn, en faire de grands éloges” (2008, p. 395). A personagem Chantal, seguindo nessa linha de pensamento, pode ser vista como aquela que segue os mesmos passos que o protagonista Antonio, ao alçar voo, e, por isso mesmo, é aquela que tem o poder de dizer, proclamar, exaltar os sentimentos vividos por meio dessa experiência. Ela se torna portadora de um relato relevante para o contexto de publicação da obra, como observado na Figura 1.6 e retomado ao longo do texto deste item, por exemplo.



Figura 1.2 – Passagem do primeiro tempo para o segundo. É possível constatar esse movimento apenas pelo rejuvenescimento da personagem no mesmo enquadramento em plano fechado.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 209 e 210.

Chantal engravida muito nova de um rapaz que não quer ter um relacionamento sério com ela. Quando seus pais descobrem, deixam-na trancada em casa, para evitar os falatórios e a vergonha. Depois que o bebê nasce, ele é entregue para adoção, o que deixa a jovem desesperada.



Figura 1.3 – Dispostos na vertical, esses quadrinhos à esquerda, acompanhados à direita do mesmo tipo de retrato de Chantal deitada na cama lendo, mostram o progresso de sua gravidez em cativoiro. À medida que sua barriga aumenta, cresce também a paisagem verde do lado de fora à qual ela não tem acesso, em uma dupla referência à concepção da vida.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 218.

Assim como Altarriba pai, Chantal se joga de uma janela. É curiosa a forma de representação de ambas as quedas: nos dois casos, vemos a cadeira que é colocada diante da janela escancarada, de cortinas balançando ao vento, nuvens ao fundo; tanto Antonio quanto Chantal estão descalços, embora, como dois polos de um mesmo tipo de situação, um esteja retratado de frente e em preto e branco, e a outra, colorida e de costas. Não sabemos o que se

passa na cabeça de Chantal; nada do que é pensado por ela é explicitado ou dito por um narrador. Por outro lado, embora não vejamos a queda de Antonio acontecendo – sua consumação é apenas sugerida pelos sapatos e pela bengala na janela aberta –, a de Chantal é representada, e a expressão da jovem é serena:



Figura 1.4 – A arte de voar por Chantal e Antonio.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 220 e 13.

Em seguida, o enquadramento mais próximo ao rosto dela reforça a sensação de paz que a invade nesse instante, logo acompanhado por um quadro totalmente negro. Esse segundo quadro é muito importante para sugerir a passagem do tempo, que é confirmada pelos dois quadros seguintes. O primeiro deles mostra, em plano detalhe, a edição francesa de *El arte de volar*, o que já sinaliza para o leitor outro momento; no seguinte, há um plano aberto do local onde está esse exemplar: ele é segurado por uma senhora idosa que está no final de uma fila de autógrafos, no canto direito – a mesma que “rejuvenesce” no começo da história. No outro extremo desse quadro mais longo, vemos duas figuras assinando livros. Se há qualquer dúvida

para o leitor sobre a identidade dessas duas pessoas, uma dica para saná-la é a da plaquinha em que está escrito “Altarriba” sobre a mesa, na frente de um deles.



Figura 1.5 – Passagem do segundo tempo para o terceiro.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 220 e 13.

Por fim, na página seguinte, a última da obra, há uma passagem de tempo menor, em que a fila desaparece e a senhora se aproxima. Ela se apresenta a Altarriba e lhe conta sua história. Ela pede ao autor para não sofrer por seu pai, pois tem a certeza de que ele teve uma morte feliz. Ela tem como afirmar isso porque, ainda que tenha sobrevivido, experimentou também a sensação da arte de voar. No último quadro, vemos a expressão reflexiva, mas ao mesmo tempo satisfeita, de Altarriba, pela importância que aquele testemunho tem para ele.

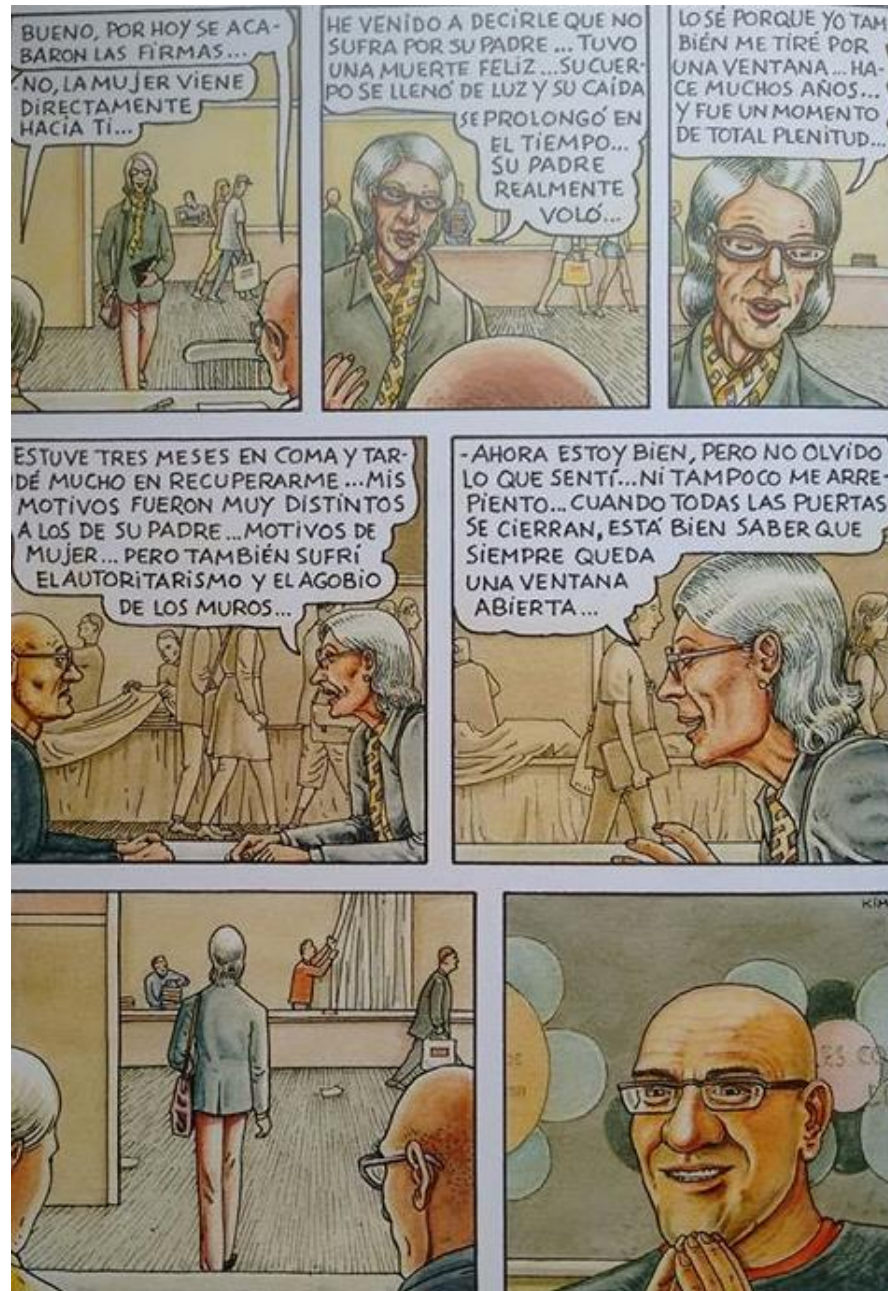


Figura 1.6 – A conversa entre Chantal e Altarriba.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 221.

Sobre essa experiência, afirma Altarriba:

Ella, Chantal o como quiera que se llame, con su mirada transparente, disipó toda duda. Mi padre voló. Podía asegurarlo porque ella, muchos años atrás, había dado el mismo salto y nunca se había sentido tan ligera. Lo recordaba con claridad, yo diría que con nostalgia. Por supuesto la creí. (2016, p. 208)

1.2. Os capítulos

Quanto aos capítulos de *El arte de volar*, cada um deles se refere a um andar da casa de repouso de La Rioja e, ao mesmo tempo, a uma fase da vida de Antonio Altarriba pai. A intenção é demonstrar, com isso, que o protagonista não levou o tempo de uma manhã para se matar, e sim noventa anos: “...Mi padre tardó noventa años en caer de la cuarta planta” (2016, p. 13).



Figura 1.7 – Os capítulos.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 15, 37, 129 e 173.

1.2.1. Infância aprisionada

A primeira parte, “3ª planta 1910-1931: El coche de madera” (2016, p. 15), trata da infância do protagonista no vilarejo de Peñafior de Gállego, que está cerca de 20 quilômetros

do centro da província de Saragoça. De acordo com o autor, “peña” é palavra que significa “penha”, “rocha”; já Gállego diz respeito ao rio que corre próximo a essa região.

É importante ressaltar que, de acordo com o historiador britânico Antony Beevor (2016, p. 15), a Espanha, a essa altura do início do século, é um país predominantemente agrário, de 18,5 milhões de habitantes – a atividade no campo é responsável por mais da metade do produto nacional. Além disso, há uma monarquia constitucional sob o comando de Afonso XIII, que assumiu o poder em 1902 (ibidem, p. 16). Antonio, sem conhecer bem demonstrações de afeto e de carinho, com exceção daqueles concedidos por sua mãe, Urbana, se sente deslocado e desconfortável no ambiente familiar. Ele não se importa muito com a luta pela terra, que seu pai insiste em dizer a ele e a seus irmãos, Miguel e Julián, que deve ser feita sulco a sulco, que são ganhos a cada aragem, com a relha colocada na divisa com o vizinho. Para o pai, “la tierra siempre acaba siendo de quien pelea con más fuerza por ella” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 17). Já para o jovem, os muros, cada vez mais altos e extensos, se tornam uma prisão, uma representação da mentalidade fechada que o impede de voar. Primeiro, desejoso de passar a viver no centro urbano e esperando com isso se sentir mais livre, ele tenta dialogar com o pai, recebendo uma resposta violenta e negativa. Ao recorrer a uma fuga no meio da noite, fracassa também, percebendo que na cidade, embora haja modernidades espetaculares como os carros e os bondes, também há aqueles que se empenham em criar barreiras (idem, p. 22). Sua vida não se torna melhor ao carregar estrados de camas, trabalhando com seu tio Segundo; a agressão ao corpo e a hostilidade dos outros jovens é a mesma em relação ao ambiente de trabalho no campo. Ao retornar ao vilarejo, é recebido com a violência da figura paterna e da rotina do trabalho no campo, velhas conhecidas. Seus poucos momentos felizes são nos encontros furtivos com Casilda e nas tardes ao lado de seu primo Basilio, que ele considera mais próximo de si que os próprios irmãos. Os dois meninos usam a imaginação para fugir dali, para um mundo sem fronteiras ou barreiras em que Basilio é mecânico de carros e Antonio, piloto. Com

os anos, Antonio começou a sentir necessidade de aprender, pois logo percebe que saber mais que arar a terra podia se tornar seu passaporte de saída. Há outros jovens que consideram o aprendizado uma perda de tempo, o que mostra uma mentalidade conformista de quem seguirá os passos de seus pais e avós.

É ao final dessa parte que duas situações se revelam especialmente marcantes ao protagonista: a primeira, a falta de coragem de assumir o romance com Casilda, por não se considerar com condição social aceitável para isso, faz a garota se afastar dele. Ao mesmo tempo que se sente impotente, ele sente raiva de si mesmo e do mundo por não tomar uma atitude. Se, a exemplo das ideias de relativismo cultural do filósofo Montaigne (1972, p. 229), o homem é uma vítima do meio e das circunstâncias, Antonio não poderia ter feito nada para controlar e mudar essa situação? Essa é uma questão que se insinua ao longo da obra por meio de uma simbologia da morte e do fracasso, da qual veremos exemplos no terceiro capítulo.

Por fim, a morte de Basilio, a segunda situação traumática da infância de Antonio, leva consigo o último resquício de alegria naquela realidade. Nada mais prende Antonio àquele vilarejo, e ele enfim realiza seu primeiro voo rumo à cidade grande.

1.2.2. Anarquismo e Guerra Civil Espanhola

A segunda parte, “2ª planta 1931-1949: Las alpargatas de Durruti” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 37), aborda acontecimentos históricos importantes que giram em torno da proclamação da Segunda República na Espanha e os anos de anarquismo durante a Guerra Civil (1936-1939). É o maior capítulo da obra, e também aquele que, com as primeiras decepções diante daquele grande mundo almejado desde a infância, vai definir a transição para uma fase mais madura.

No começo dessa parte, vemos o jovem Antonio se apresentando para o exame de habilitação na Oficina Provincial de Tráfico em Saragoça. Acabara de completar 21 anos. O homem que o atende, ao se deparar com ele, não acredita muito em sua capacidade. Para grande

surpresa dele, no entanto, Antonio faz o teste para obter sua carta de motorista com perfeição. O narrador da história diz, nesse ponto: “No solo estudiando... también se aprende imaginando...” (ibidem, p. 40), dando a entender que, mesmo sem nunca ter dirigido um carro de verdade, de tanto imaginar-se fazendo isso o jovem contava com boas chances de alcançar total êxito. Esse detalhe é o primeiro a aparecer na história que pode nos colocar em dúvida sobre o que está sendo contado a respeito de uma vida real: em nossa vivência de mundo, sabemos que existem os autodidatas, mas mesmo eles precisam de um treino para harmonizar as capacidades mental e física a determinada prática. Aqui já não temos as licenças poéticas da imaginação de um menino, mas sim vemos uma conquista concreta e essencial para o futuro de um jovem, a obtenção da carta de motorista.

O jovem comemora essa conquista que lhe pode oferecer liberdade, mas o momento inebriante e pessoal é logo interrompido pelos acontecimentos coletivos ao redor. Ao olhar para os lados, percebe uma multidão vibrando também, acolhendo-o. Homens dão gritos de viva, empunham a bandeira da Segunda República Espanhola⁶ e incluem Antonio na marcha deles. Sem entender, o rapaz observa o mar de pessoas que caminham com cartazes em defesa da reforma agrária e contra a monarquia. Na sacada de um prédio, um homem clama que os cidadãos foram convocados para serem avisados de que não são mais vassalos; o rei se foi e o país é agora de homens livres. Apenas nesse momento o rapaz toma ciência da agitação política que toma conta da Espanha. Surgem para ele termos como Confederação Nacional do Trabalho (CNT), Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT) e Federação Anarquista Ibérica (FAI).

Nas páginas seguintes, é possível acompanhar a busca de Antonio por um trabalho. Voltar a Peñaflor não é uma possibilidade para ele. Chega a tentar falar com o tio, mas este lhe diz

⁶ Embora a obra de Altarriba e Kim seja em preto, branco e matizes de cinza, é possível reconhecer a bandeira pelas características listras horizontais e pelo contexto: ela é formada pelas cores vermelha, amarela e roxa.

que, com a proclamação da República, os empresários recuam diante da ideia de investir em novas frotas, receosos quanto às incertezas dos novos rumos do país. Ainda que tenha tentado, o jovem percebe que as alternativas não estão favoráveis. O caminho que se revela como solução, nesse momento, é se alistar no Exército, onde teria “comida garantida” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 43).

A Espanha, muito atrasada economicamente em relação ao restante da Europa, encontrava problemas em seu setor agrário na transição para o sistema capitalista no final do século XIX. Na nova visão da terra como mercadoria,

[...] a chamada *desamortización*, proporcionou à elite agrária tradicional a oportunidade de transformar seus privilégios feudais em direitos capitalistas de propriedade privada, convertendo antigas dívidas em arrendamentos e racionalizando a exploração de uma forma geral. Isso beneficiou tanto magnatas donos de propriedades como fazendeiros ricos, especuladores urbanos e financista, que tiravam vantagem da situação para comprar terras. (SALVADÓ, 2008, p. 28)

A situação social era igualmente crítica: até 1910, segundo Salvadó (idem), mais da metade da população era de analfabetos (56%), a taxa de instrução escolar entre os jovens abaixo dos 18 anos era de apenas 26% e a taxa de mortalidade infantil era de 200 por mil, entre outros aspectos. Diante da vulnerabilidade acentuada da população em geral, uma classe oligárquica se evidenciou com grande poder governamental.

Leilões públicos foram realizados com grandes porções de terras, o que aumentou a desigualdade no país. E aos poucos as diferenças entre as regiões norte, de chuvas e pastos férteis, e sul, de maior desigualdade entre proprietários de terras e camponeses, do país foram se ressaltando. No sul, por exemplo, os *braceros* (trabalhadores braçais) e os *jornaleros* (trabalhadores com pagamento fixo) tinham “o padrão de vida mais baixo da Espanha, labutando sob calor insuportável, do nascer do sol ao anoitecer, em troca de salários baixíssimos” (ibidem, p. 30). Com tudo isso, “falta de legislação social, baixos salários,

carência de alimentos e um sistema regressivo fomentavam o conflito de classes” (idem), a forma que a população encontrou de se defender foi por meio das greves, os chamados *motines de subistencias*.

Em 1868, Giuseppe Fannelli, discípulo de Mikhail Bakunin, um dos mais importantes defensores dos ideais anarquistas, levou para a Espanha as ideias do anarquismo. Esse é um fato de grande importância para o país, uma vez que é sob essa corrente que passam a ser controladas as duas primeiras organizações de trabalho espanholas: “a Federação Regional Espanhola (FRE, 1870-81) e a Federação Regional dos Trabalhadores Espanhóis (FRTE, 1881-880. O socialismo chegou mais tarde, em dezembro de 1871, pelas mãos de Paul Lafargue, genro de Karl Marx” (ibidem, p. 31). Assim, em 1879 surgiu o Partido Socialista Obrero Español (Psoe) e, em 1889, o movimento sindicalista da Unión General de Trabajadores (UGT).

Já em 1909, houve a chamada Semana Trágica, de grande violência repressora diante da parcela populacional que protestava contra as ações do Exército espanhol, apoiado pelo rei Afonso XIII, coroado em 1902, em Marrocos. Muitos foram julgados e executados. Esse evento, “em pequena escala [...] prognosticou a selvageria da Guerra Civil: as rebeliões antimilitares e a violência anticlerical como expressão da frustração das classes trabalhadoras foram sufocadas no subsequente banho de sangue” (ibidem, p. 37). Como resposta aos reflexos desse evento, foi criada a Confederação Nacional do Trabalho (CNT), de caráter anarcossindicalista, em um congresso realizado em Barcelona em 1910, como forma de se contrapor à UGT. A CNT, presente nas imagens iniciais do segundo capítulo de Altarriba e Kim, como já mencionado, logo se revela um elemento crucial de mudança na vida do protagonista, como ainda veremos.

Em 14 de abril de 1931, a fuga do rei Afonso para o exílio foi grandemente comemorada pela população. Porém, a mudança governamental decorrente disso encontrou um período de “radicalismo político, extremismo ideológico e crise mundial nunca antes vistos” (ibidem, p.

54). Assumindo o lugar deixado pelo rei, Primo de Rivera, como figura central da proclamação da Segunda República, acabou por representar o “único governo autoritário na Europa, nos anos entreguerras, que levou à democracia” (idem).

O novo regime encontrou grandes resistências de todos os lados. Os grandes detentores de poder – o Exército, a Igreja e a oligarquia dona de terras –, ao retirar seu apoio ao rei, de acordo com o que lhes era conveniente, mantiveram seu status social e se opuseram às tentativas de implementação de uma nova legislação no país. Isso acabou levando à instabilidade política do governo, enfraquecido diante dessas tantas forças contrárias (ibidem, p. 55).

Voltando ao momento em que, na narrativa de *El arte de volar*, Antonio se alista no Exército, é demonstrado que sua iniciativa é uma busca por sobrevivência; embora fosse dono de uma boa pontaria, ele preferia fingir errar seus tiros porque não desejava matar ninguém – mesmo se tratando de um suposto inimigo (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 43). Não demorou muito para que o rapaz fosse deslocado para tarefas de limpeza, as quais desempenhou, aliviado, até acabar seu serviço militar voluntário.

Findo esse período, suas buscas por trabalho e por uma maneira de sobreviver começaram, e sua recompensa foi uma vaga como vendedor de máquinas de costura da marca Singer. Entre as dificuldades das poucas vendas e as conversas políticas com seus companheiros de pensão, Antonio presenciava os acontecimentos efervescentes à sua volta: “Había una gran ebullición ideológica y todos hervíamos en la salsa agridulce de la penuria y la ilusión...” (ibidem, p. 46).

Nessa mesma página, no segundo quadro, podemos perceber a menção a um evento em que o protagonista comparece com seus companheiros: “CNT – Quarto Congresso – Saragoça – maio de 1936”. E ele continua: “18 de julho caiu num sábado” – esse enunciado em *off* é acompanhado da representação de um evento em que homens se divertem assistindo à apresentação de dançarinas, como alheios, ao menos por um momento, do que se passa lá fora, marcando a

passagem do tempo e, por extensão, os acontecimentos prévios à oficialização da guerra. Na página seguinte (ibidem, p. 47), é anunciado por personagens não identificados caminhando pelas ruas: “El Ejército se ha levantado en armas... El general Franco ha desembarcado desde África... ¡Hay que pedir armas para el pueblo...! ¡Hay que defender la República...! ¡Todos al Gobierno Civil...!”. Esses cinco anos passados na narrativa indicam o período de grandes tensões partidárias que culminaram, portanto, em 17 de julho de 1936, à insurreição militar iniciada em Marrocos e liderada pelo general Francisco Franco. Começava então a Guerra Civil Espanhola, que se estendeu até 28 de março de 1939, com a entrada do Exército de Franco em Madri.

Na pousada, em meio às discussões acaloradas, o nome de Durruti é mencionado pela primeira vez na narrativa (ibidem, p. 48). Personagem real e crucial para os acontecimentos da época, José Buenaventura Durruti Domínguez (1896-1936), sindicalista e revolucionário anarquista, é referido por tio Segundo como uma espécie de messias a salvar a todos em questão de tempo. Reinava uma expectativa diante de um cenário de discursos políticos e religiosos, de milagres operados pela Virgem Santa (idem). Quanto a Antonio, era perseguido nas ruas por bandos de falangistas – membros da Falange Española Tradicionalista, partido fascista –, que perambulavam à procura de vítimas aleatórias. Como aconteceu durante sua infância em Peñaflor e sua juventude em Saragoça, o ciclo se repetia e o rapaz se via atacado covardemente pelos que se fortaleciam pela quantidade.

Tio Segundo, que nessa época trabalhava como motorista do prefeito, logo passou a exercer a ingrata função de recolher os cadáveres nas ruas. E sempre havia muito serviço para ele. O peso crescente da vergonha e do desgosto foi se avolumando sobre o homem, até que um quadro pintado inteiro de preto revela visualmente o que as palavras do narrador confirmam: “Murió poco después...” (ibidem, p. 51). Embora esse recurso visual seja recorrente na obra, associando a escuridão com morte significativa para o protagonista, nesse momento é a primeira vez que ele é usado – mesmo com a morte anterior do primo Basilio.

Não demorou muito para Antonio ser convocado – no dia 17 de novembro. Ainda que tenha prometido nunca mais retornar a Peñaflor, precisava avisar a todos do que pretendia fazer em seguida; Antonio acreditava que a razão e a humanidade estavam no lado oposto ao dos nacionalistas, que elas podiam ser encontradas junto aos anarquistas. Ele pretendia mudar de lado durante o combate, mesmo sem saber ainda como o faria. Quando de fato ocorresse, mandaria uma carta com três vivas à Espanha, como forma de bular a censura.

O clima na aldeia já o alertava de que algo estava errado quando ele chegou. Encontrou seu tio León, que não lhe deu notícias favoráveis. O homem apenas aconselhou o rapaz a não dizer nada e voltar por onde veio. Foi a última vez que Antonio esteve em Peñaflor. A situação nos vilarejos não era nada boa, tendo a miséria, o medo e o isolamento tomado conta das habitações. Damian, um amigo de infância de Antonio, surgiu inesperadamente na casa de tio León, e Antonio se viu forçado a saudá-lo para despistar quaisquer suspeitas. Com esse encontro é possível ter um pequeno vislumbre de como a influência do nacionalismo se infiltrava pelos recantos do país, sendo encontrada até mesmo entre as pessoas mais próximas. Damian era, nesse momento, aquele amigo que Antonio não reconhecia mais, que passaria por cima de qualquer relação para cumprir com seu dever.

No dia 29 de novembro, Antonio foi para a frente de batalha. A partir desse momento, sua vida e sua própria essência mudaram: “el bautismo de fuego [...] metió la muerte en el cuerpo” (ibidem, p. 54). Com a morte testemunhada por todos os lados, algo dentro dele como que se partiu, tornando-o, na maior parte do tempo, um espectador diante dos eventos de combate. Antonio, assim, seguiu com seus planos a fim de se salvaguardar das obrigações impostas pela convocação ao Exército franquista, desejoso de evitar um papel ativo nas barbáries da guerra. Oferecia cigarros e conversa fiada em troca de informações e observava o terreno nos momentos de guarda. Então, durante uma noite ele encontrou sua oportunidade e se lançou em um desfiladeiro em busca de sua liberdade. Descalço, ele se desprende do chão

para esse segundo voo maior em sua vida. Um grupo da centúria francesa, formada por espanhóis que vieram da França, o encontrou na escuridão do terreno e, na defensiva, quase o matou. O jovem gritou “CNT-FAI” e explicou sua história (ibidem, p. 57). Logo ele se sentiu acolhido e em casa. Sob a liderança de Mariano, Antonio, Vicente e Pablo formaram a aliança de chumbo, de renascidos, cujo lema era “¡¡¡Ni Dios ni patria ni amo!!!” (ibidem, p. 62). Eram, portanto, rebeldes que se consideravam livres. Vicente forjou a partir de balas quatro alianças de chumbo, oferecendo cada uma a um membro da “fraternidade dos renascidos”. Essa é a primeira das alianças que Antonio formou em vida, imagem recorrente na narrativa que demonstra um forte vínculo do rapaz com outras pessoas com as quais partilha momentos decisivos. Foi nesse momento também que Vicente apresentou a seus companheiros o maior de seus tesouros e uma espécie de amuleto da sorte: as supostas velhas alpargatas de Durruti, um dos poucos itens deixados pelo anarquista, morto pouco tempo antes.

Antonio se tornou motorista da centúria; sua principal função passou a ser distribuir a correspondência. Para isso, adornou com asas o carro que dirigia, porque “todos los servicios de correos utilizan unas alas como símbolo de su eficacia...” (ibidem, p. 65), e mais uma vez é reforçada a simbologia do voo tão recorrente na obra. Antonio vai fisicamente para longe com o carro, e essa atividade reflete uma fuga da necessidade de pegar em armas.



Figura 1.8 – O voo de Antonio na infância com o primo Basilio e, depois, como membro da Centúria francesa.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 29 e 66.

A situação mudou quando, para maior disciplina, foi estabelecido um comando dos comunistas, por conta da ajuda soviética. “[...] hay que hacer la guerra y aplazar la revolución...” (ibidem, p. 66). Na prática, a militarização estabelecia títulos, hierarquia e salários – mas as funções desempenhadas eram as mesmas de antes. Mesmo os republicanos que se diziam contra essa militarização mediada por Juan Negrín López (1892-1956), médico e político espanhol, começaram a fazer planos a respeito delas, se vangloriando de seus cargos a parentes e namoradas. Foi um processo irreversível, que colocou republicanos contrários à submissão contra comunistas. Os resultados desse processo se mostraram nas batalhas de Belchite e de Teruel, com muitas mortes por balas e condições climáticas extremas. O foco da revolução se perdeu nesse meio-tempo – já não se sabia por qual causa se estava lutando. Antonio deixou de entregar a correspondência para recolher os corpos com o Hispano-Suiza que dirigia – a mesma marca do carro com que Basilio morrera. Assim como ocorrera com o primo anos atrás, Antonio e o carro tinham se tornado um só. E esse sentimento de posse o levou à decisão de impedir que qualquer outro dirigisse o carro. Enquanto queimava o veículo, fechando mais esse ciclo em sua vida, Antonio não conseguiu deixar de pensar no primo.

Passando a dirigir um katiuska, como era chamado o tipo de caminhão russo comum na região, Antonio aos poucos foi se tornando imune ao medo da morte iminente (ibidem, p. 72). O ser humano, em sua capacidade de adaptação até nas situações mais extremas, é capaz de se mostrar anestesiado mesmo diante de tanto bombardeio. Ele chegou a aprender a identificar pelo som a distância das bombas. O atordoamento e o desespero constantes, extremos e anestésiantes o levaram a aceitar a morte como destino, e inclusive a desejá-la como libertação. Antonio chega mais uma vez a “voar” quase sem perceber, por um triz não sendo atingido por uma bomba (idem).

Em trânsito a Ebro, Antonio sofre um ataque aéreo. E ele, seguindo essa postura determinista mencionada, decide não abandonar seu veículo; se sua hora de morrer tivesse

chegado, não faria diferença o local em que ocorresse. Mas ele sobrevive. O mesmo não acontece com Vicente (ibidem, p. 74), que se torna a primeira baixa da aliança de chumbo, o primeiro renascido a não renascer uma segunda vez. Antes de morrer nos braços de Antonio, o amigo lhe diz para pegar as alpargatas de Durruti, seu bem mais precioso, que lhe trarão sorte. Antonio não perde tempo: pensando em Basilio, mais uma vez, e em Vicente, calça as alpargatas, pega um fuzil e, com um único tiro, acerta o avião franquista que realizou o bombardeio. Sem saber do talento natural de Antonio em se concentrar no alvo, as testemunhas dão crédito à sorte. Mariano fica com a aliança de chumbo de Vicente, e pede aos outros dois companheiros que, no caso de se desligarem da fraternidade, que façam as respectivas alianças chegarem até ele de alguma forma. A morte de Vicente dá novo sentido às alianças e aos amuletos em que ele tanto acreditava, como se honrassem a memória dele. Certos detalhes, como Antonio conseguir nadar sem nunca ter aprendido formalmente a fazê-lo antes, por exemplo, carregam em si, aos olhos do protagonista, a dúvida entre a perseverança e a sorte.

Cada nova morte parece levar uma parte de Antonio consigo. No caso da de Vicente, não foi diferente. Depois desse bombardeio fatal, Antonio se desconecta dos acontecimentos da guerra, vivendo-os de maneira mecânica. A guerra para ele havia acabado, e havia acabado em derrota. A partir de Camprodón, último destino de Antonio próximo à fronteira com a França, ele se junta à multidão de fugitivos e desabrigados. Nesse ponto, ele reencontra Mariano e sua família. Antonio, aos 29 anos, chegava a pé a solo francês, mais especificamente a Saint-Cyprien Plage.

A visão da praia e do mar não mudavam o cenário desolador: pessoas morriam pelo esgotamento proporcionado pelo esforço físico, pela fome, pela guerra. A falta de um lugar no mundo fizeram muitos avançar mar adentro. E aos poucos se estabelecia um campo de concentração, com condições extremas de higiene, alimentação, trabalho. A imprensa francesa foi fotografar os prisioneiros, tais quais animais em uma exposição – algumas dessas imagens

são trazidas por Kim como desenhos de fotografias, com molduras que ultrapassam o espaço do enquadramento, como se saíssem do papel e sobrepujassem o nível da narrativa, aproximando-se, nesse ponto, a um status mais palpável da uma realidade histórica, mais incontestável de uma época (ibidem, p. 81).



Figura 1.9 – Desenho de retratos em meio à miséria de Saint-Cyprien Plage – o último deles, à direita, representando o próprio protagonista.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 81.

Havia, entre os prisioneiros, aqueles que tentavam aliviar o sofrimento com humor ou com o desfrute da paisagem. Enquanto isso, os franceses tentavam resolver o destino daqueles espanhóis, chegando ao extremo da “grande opção”: “Attention, espagnols de mes Deux...! Aquí Franco...! Aquí legión extranjera...! Ahí campo...! ¡Escoges...! (ibidem, p. 83). Quando os espanhóis aprenderam a resistir às alternativas apresentadas – entre apoiar Franco, ir para a legião estrangeira ou ser levado a um campo de trabalhos forçados –, foram redirecionados para companhias de trabalho. Nessa altura, a França já havia entrado em guerra com a Alemanha (1939). Antonio foi levado para Gujan-Mestras, em Landas. Foi durante o trabalho de cortar pinheiros que o rapaz conheceu Martínez, um jornalista que lhe contava histórias antes de dormir e, em troca, Antonio fazia uma parte do trabalho dele.

Fartos daquela realidade, Martínez e Antonio resolvem fugir. A ideia é ir até Bordeaux, onde o jornalista tem um contato, Jordi, para obter dinheiro e novos documentos. Esse contato deixa ambos na mão, e eles resolvem ir para Marselha encontrar outra pessoa que devia favores a Martínez, Rafael Guerra del Rio, político e advogado, ministro do governo republicano espanhol. Mas os intelectuais do círculo do jornalista se acovardam na hora de agir e ajudar. Martínez se diz “[...] popular y comprometido con las masas” (ibidem, p. 90), critica duramente seus conhecidos por terem se esquivado de participar da luta e, quando chega o momento de falar de si mesmo, se isenta de culpas, justificando – talvez para si mesmo – que precisava fingir que estava trabalhando no campo de concentração para sair e “seguir la lucha” (idem).

A saída para os dois fugitivos é ir ao bar O Burlador, no cais, para conseguir novas identidades. Então, em uma virada kafkiana, eles se transformam em insetos quando são encurralados como Josef K. por policiais que lhes pedem os documentos em tom acusatório – e estes também se transformam em insetos, mas de um tipo diferente. Antonio é levado, então, à granja da família Boyer, próxima a Guéret. Apesar das condições rígidas, Antonio conhece pelo casal Georges e Simone, além do filho Jean e do avô Justinien, o que é ser tratado com cordialidade e passa a se sentir parte daquele ambiente. O jovem criou especial ligação com o avô, que, apesar de mudo, ensinou-lhe o idioma francês por meio de cartões e lhe ofereceu conhecimentos simples, como amar a terra pela sua qualidade, não por seu tamanho. Graças a seus novos amigos e a Madeleine, uma jovem da região, Antonio desfrutou da melhor época de sua vida. Percebe-se, nos desenhos dessa passagem – como veremos em detalhes no Capítulo 3 –, um contraste menor entre escuro e claro, o que transmite visualmente a maior leveza desses acontecimentos.

Logo em seguida, o contraste entre as tonalidades do desenho se torna muito mais carregado: Antonio é encontrado e preso a mando dos alemães. Ele é levado de trem até Limoges, onde uma multidão de prisioneiros aguarda o envio sem volta para a Alemanha. Corre

a notícia de que os nazistas estão perdendo a Segunda Guerra Mundial, e um novo voo permite a liberdade de Antonio; no caso, um grupo de aviões bombardeia a região, abrindo espaço entre os muros da prisão – é através do voo que os muros são superados e a liberdade, alcançada.

Em seu desespero, Antonio correu pela cidade bombardeada e entrou clandestinamente em um trem para voltar à terra dos Boyer, ao único lugar em que ele encontraria amizade e apoio. Em todo esse tempo, mesmo enfrentando campos cobertos de neve, Antonio não descalçou as surradas alpargatas – sentia que precisava se amparar pelo suposto poder delas.

O rapaz reencontra as figuras familiares quase ao mesmo tempo em que a polícia surge à procura do filho dos Boyer e dele próprio. O avô da família, que supostamente é mudo, na tensão do momento consegue gritar que Jean não estava ali, uma única fala – e acaba ficando evidente que sua mudez se devia a algum trauma no passado, possivelmente envolvendo a violência de policiais como aqueles que os interrogava naquele momento. Antonio escapa por um triz da revista dos oficiais. Ele lamenta ter que abandonar o único local em que encontrou a felicidade, mas sua intuição lhe diz que ele não voltaria mais ali.

Perdido, caminhando na neve carregando uma trouxa e calçando as alpargatas, ele acaba encontrando Jean Boyer, acompanhado de um grupo de resistência ao fascismo. Outra surpresa nesse grupo: Pablo, da aliança de chumbo, está nele. Antonio troca notícias com seu velho companheiro e passa a fazer parte das operações do grupo, mas logo percebe que, por mais que elas tenham como objetivo atingir o governo, quem sofria suas consequências eram os moradores dos vilarejos, que eram privados de luz e outras necessidades básicas. No fundo, aquela não é uma causa que ele abraça verdadeiramente, depois de tantas injustiças e misérias que presenciou ao longo dos anos.



Figura 1.10 – Jean Boyer fala de elevação da ideia de liberdade, como um ideal a ser alcançado acima deles, nas alturas; já Antonio, neste momento, se prende à ideia da terra, do concreto, com os primeiros sinais de desilusão quanto a ideologias.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 98.

Com a chegada dos Aliados, já no contexto da Segunda Guerra Mundial, o grupo da resistência passa a tomar conta dos vilarejos e cidades; logo Paris é libertada. Todos comemoram com festas e bailes, e aos poucos a esperança acaba por desabrochar: “La liberación de París fue una fiesta en toda Francia... Incluso em Guéret... [...] También fue una liberación para los españoles refugiados... La ilusión, tozuda a pesar de tanto desastre, volvía a infiltrarse en los corazones...” (ibidem, p. 113). Os espanhóis não conseguem deixar de acreditar que os anos de turbulência estão no passado, para enfim reconstruírem suas vidas. E é o que Antonio tenta fazer, indo para Marselha com Pablo.

Novamente Antonio se encontra em O burlador, o mesmo bar ao qual fora há quatro anos com Martínez. Esse retorno é um indicativo mais efetivo da passagem do tempo, mas a situação, embora parecesse tão diferente para o mundo, era para Antonio quase a mesma. Apesar da vitória na guerra, ele e Pablo enfrentaram dificuldades iniciais para encontrar trabalho, e até mesmo o preconceito de franceses que os acusavam de roubar suas porções de comidas racionadas. Pablo menciona a certa altura: “Nosotros perdemos hasta las guerras que ganamos...” (ibidem, p. 115).

Ele, então, se cansa “de ser bom” e resolve apelar para recursos misteriosos e suspeitos, dos quais Antonio nunca soube muito, para o próprio bem. O companheiro compra uma caminhonete usada e ambos, buscando com toda a liberdade carregamento de carvão nas docas do Exército dos EUA, passam a revender o produto para uma lista de clientes com pesagem adulterada e por muito mais que o valor justo – para certos clientes selecionados, no entanto, o carvão se tornava cortesia “pelo bem dos negócios”. Antonio chega a questionar Pablo pelo roubo de uns e suborno de outros, mas, quando o colega fala na injustiça e da crueldade dos outros, dando a entender que cada um deve procurar o próprio proveito, Antonio se cala e segue nessa vida. A promessa que fica é de que aquela é apenas uma situação provisória.

Um dia, os dois visitam Mariano, e então Pablo conhece Fernande. Encantado com a beleza da jovem e empenhado em conquistá-la, a despeito do rumor de que ela já seria casada, pouco a pouco ele passa a explorar cada vez mais o próprio sócio nos negócios. Antonio lida diretamente com o carvão, maltratando o corpo, sujando-se, e Pablo aparece sempre impecável, com roupas finas e perfumado. De um lado, Antonio dirige o caminhão ao lado de um empregado, enquanto Pablo se instala em um escritório. Até que Fernande passa a morar com os dois. A moça se acanha com a presença de Antonio, mas Pablo é indiferente a Antonio, e também aos gastos necessários para uma vida de luxo. Ele exige boa apresentação do rapaz diante de Fernande, que logo se ocupa dos afazeres da casa. O ápice da tensão que vai se construindo nessa rotina é um momento em que Fernande compara Antonio com Pablo, enaltecendo o físico do primeiro – isso basta para que Pablo, com a desculpa de preservar sua intimidade com a moça, sugere que Antonio saia do apartamento e procure um canto próprio. O protagonista acata a sugestão de Pablo, sendo conduzido pelos caprichos de seu sócio. Isso até que um sonho com sua mãe recém-falecida – notícia que recebeu de sua prima Elvira – funciona como uma epifania para ele perceber o quanto estava enfiado na sujeira daquela vida que lhe coube, cujos acontecimentos foi aceitando passivamente. Graças a essa revelação, ele

vai atrás de Pablo e encerra a sociedade – não quer mais fazer parte daquela vida de alicerces corroídos por atos corruptos. Como símbolo daquele momento de ruptura, ele pega de Pablo a aliança de chumbo e a entrega para Mariano. Este lhe conta que Pablo fazia parte da máfia e que sua relação com Fernande não deu certo porque o marido da moça voltou de um campo de prisioneiros da Sibéria. Nunca mais eles ouvem falar de Pablo, que desaparece de vista. Mariano conta, ainda que o partido tinha reconhecido a derrota, já que os Aliados não pareciam empenhados em lutar contra Franco. O cenário não era dos melhores, mas Antonio resolve voltar para a Espanha. O rapaz junta seus pertences, relê a carta de Elvira, queima as alpargatas de Durruti – e esse gesto marca a sua renúncia à luta pela justiça, ao exemplo dos heróis de guerra. É a renúncia a essa vida que ele teve na França, que ele pretende enterrar fundo dentro de si. Esse capítulo se encerra com um afastamento da imagem de Antonio na janela de seu pequeno quarto, que vai dando lugar para uma visão panorâmica da cidade e uma posterior aproximação do céu, com pássaros voando. Mais uma vez o voo, aquele que o levará para uma nova fase de sua vida.

1.2.3. Sociedade e casamento naufragados

Na terceira parte, “1ª planta 1949-1985: Galletas amargas” (ibidem, p. 129)⁷, já de volta à Espanha de Franco, Antonio começa a trabalhar com Dom Dorotheo, marido de sua prima Elvira, até que uma série de acontecimentos o fazem assumir a sociedade da fábrica de bolachas Los Sitios S.L. com Fernando, Angel e Jorge. O centro disso é o desejo de Elvira de ter a atenção total do marido, que cada vez mais se dedica aos negócios, ao luxo exacerbado de festas e gastos e às amantes. Então, graças a um plano arquitetado por ela, os quatro empregados conseguem tomar conta do negócio. É nessa parte também que o protagonista conhece sua futura mulher, Petra, com quem tem seu único filho, coautor da obra.

⁷ Assim como a quarta parte da história, será abordada com mais detalhes nos próximos capítulos deste trabalho por conta do forte teor simbólico delas, cuja análise é o objetivo central aqui.

O capítulo se concentra em mais duas grandes perdas para o protagonista: a profissional e a conjugal. Por conta de um sócio corrupto, que foge com todo o dinheiro do lucro da sociedade que já começou de maneira escusa, Antonio se vê sem emprego. Com um casamento que já era frágil pelo desinteresse de Petra em estabelecer uma vida sexual com o marido⁸, voltando-se cada vez mais para o fervor religioso e para as tarefas de casa, ele observa seu relacionamento com a esposa entrar em franco declínio por conta de uma convivência forçada maior, sem perspectivas de sair de casa para se ocupar de outras tarefas, percebendo que é tarde demais para recomeçar em um novo tipo de trabalho. O ápice chega quando Petra e Antonio, cansados do confinamento partilhado, passam a se agredir verbal e fisicamente, não deixando outra escolha para o filho do casal a não ser separá-los, levando cada um para uma casa de repouso diferente, a fim de serem cuidados.

1.2.4. O julgamento final

A última e quarta parte, “Suelo 1985-2001: La madriguera del topo” (ibidem, p. 173), trata dos últimos quinze anos de vida de Antonio, já na casa de repouso e sob o peso de uma depressão crônica. Podemos observar a rotina no local, algumas amizades firmadas e novas perdas na vida do protagonista, que, sem mais perspectivas, passa a perseguir o desejo de morrer.

Um dos seus únicos contatos com o mundo exterior acaba sendo o filho, que lhe faz visitas e lhe traz notícias ocasionais da mãe, e sua prima Elvira. Aos poucos, os últimos resquícios de uma vida vão se perdendo nos anos finais com a morte de amigos e parentes, e Antonio passa a enxergar na existência um duro fardo a carregar. Já não há muito o que lhe prenda neste

⁸ Uma explicação mais detalhada a respeito das possíveis motivações por trás desse comportamento podem ser encontradas na obra *El ala rota*, de 2016 e ainda não publicada no Brasil. Fruto de uma nova parceria entre Altarriba e Kim, ela é centrada na figura de Petra, narrando alguns dos acontecimentos presentes em *El arte de volar* sob a perspectiva dela.

mundo, ele não encontra mais sentido nas coisas. Nas últimas páginas, vemos como ele é livrado do castigo forçado e se empenha em realizar seu derradeiro voo.

1.3. Participação como potencial genético

Adotando o recurso da narração em *off* demarcada em legendas no topo dos quadros, o autor, em simultaneidade aos supostos acontecimentos do derradeiro dia de seu pai⁹, começa desta forma o Prólogo: “Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001. Nadie sabe cómo un hombre de su edad y en su estado pudo burlar los controles de vigilancia, subir hasta la cuarta planta encaramarse a una ventana y arrojar al vacío... Yo sí sé cómo lo hizo...” (ibidem, p. 11). Antes de desestimular o prosseguimento da leitura, essa forma kafkiana de condensar logo na frase de início do que se trata a história, já trazendo seu desfecho, impacta e oferece um convite para o entendimento de todo o processo que culminou no ato final do pai – e, ao mesmo tempo, no começo da jornada de um filho.

E, então, logo em seguida, ele inicia um processo de transferência de voz, em que narrador e personagem se tornam um só – o narrador se apropria da história de vida que será contada, passando o foco para a primeira pessoa:

[...] aunque no estaba allí, estaba en él... Siempre he estado en él, porque un padre está hecho de hijos posibles... y yo soy el único hijo que le fue posible a mi padre... Desciendo de mi padre, soy su prolongación y, cuando todavía no había nacido, ya participaba, como potencial genético, de todo lo que le ocurría... Por eso sé cómo murió... Y también cómo vivió... Me contó muchas veces sus peripecias... Incluso, para paliar los primeros síntomas de la depresión, le insistí en que las escribiera. Dejé doscientas cincuenta cuartillas de letra apretada y rebosante de recuerdos. Pero lo que sé de él no es por haberlo oído o leído... Lo que sé de su vida es porque, como he dicho, yo estaba en él o, quizá, era con él... Y ahora, una vez muerto, él está en mí. Así que puedo contar su vida con la verdad de sus testimonios y la emoción de una sangre que aún corre por mis venas. De hecho, voy a contar la vida de mi padre con sus ojos pero desde mi perspectiva. Puedo por lo tanto asegurar que así fue como se suicidó. Puedo igualmente asegurar que, aunque parecieran

⁹ Cujas descrições, de acordo com o próprio Altarriba em conversa informal durante o I Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic, ele obteve graças aos relatos de funcionários da casa de repouso.

unos pocos segundos... Mi padre tardó noventa años en caer de la cuarta planta... (ibidem, p. 11-13)

E ele prossegue, na primeira página da primeira parte, “3º planta 1910-1931 – El coche de madera”:



Figura 1.11 – A transição efetiva do foco narrativo.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 17.

Até que o processo se completa: “Yo, que ya soy un solo yo, nunca me encontré a gusto en esa casa. Y, de no ser por mi madre, no habría conocido los afectos familiares” (ibidem, p. 17). Aqui, já sabemos que não se trata estritamente do mesmo tipo de voz que falava no começo, e sim de uma mutação dessa voz. Não há mais a presença da terceira pessoa para se referir ao

pai, graças a todo o processo gradativo da Introdução e dos dois primeiros quadrinhos da primeira parte. O narrador mostra esse fato na prática ao leitor – em toda sua construção de voz a partir do Prológo e reforçada com essas primeiras palavras do primeiro capítulo, o narrador, com o que Northrop Frye chama de modo irônico, tem dois objetivos: apresentar um personagem, um herói inferior em se tratando de poder, oprimido historicamente, politicamente, socialmente, para o qual podemos olhar de cima ou com o qual até nos identificarmos (1957, p. 40); e eximir-se de qualquer fato inevitavelmente omitido dessa narrativa de um recorte confessional e tido como verídico no pacto da leitura pela razão de esse narrador apenas projetar esse protagonista, essa voz do mundo real da qual ele oferece apenas uma interpretação, por mais que diga que saiba como ele se sentiu ou pensou (ibidem, p. 220).

A compreensão da leitura, incluindo a de histórias em quadrinhos, precisa ser experimentada, não é algo estabelecido antes do ato ou que se torna fixo. Nas palavras de McCloud, “atribuímos identidade e emoção onde não existe nada” (2005, p. 33), e essa experimentação constitui um esquema virtual e único a cada um, com lacunas a ser completadas pelo leitor, que atua e, ao mesmo tempo, é controlado pelo texto. Ainda, para esse autor, entre outras características, como simplicidade e aspecto infantil, algo que pode nos atrair nesse gênero “é um vácuo pro qual nossa identidade e consciência são atraídas, uma concha vazia que nós habitamos pra viajar a um outro reino. Nós não só observamos o cartum. Nós passamos a ser ele” (ibidem, p. 36). E é essa identificação de nos enxergarmos em tudo, em objetos e em outros seres, que nos faz prestar atenção às histórias, embarcar nos enredos.

Uma das grandes possibilidades do recurso da narração em *off*, portanto, é o tipo de projeção que o leitor faz: é um esquema virtual de negociação entre autor e leitor que o quadrinista Scott McCloud chama de autoconsciência não visual (ibidem, p. 37). Ela pode se aplicar a rostos, corpos e até mesmo a objetos inanimados; esse autor dá o exemplo de quando dirigimos, e o veículo se transforma numa extensão de nosso próprio corpo, sendo formada uma

imagem geral dele em nossas mentes durante a atividade. Em um fenômeno de identificação, nós nos tornamos o carro. Esse exemplo, aliás, pode ser encontrado na própria obra de Altarriba, no primeiro capítulo da obra, quando ele e seu primo Basilio, durante a infância, em meio a uma rotina difícil de trabalho rural e disputas de terras, sonham com voos – e aqui podemos ressaltar a primeira ocorrência dessa imagem que é recorrente na obra e a qual ainda voltaremos ao longo deste trabalho – que realizam por meio do veículo que ambos constroem com sucatas (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 29), até culminar com a morte de Basilio ao roubar o Hispano-Suiza de Pepín, filho de Don Jacinto, e capotá-lo (ibidem, p. 34). A destruição do carro é o fim de Basilio; ao mesmo tempo, é um momento de realização maior, uma vez que Basilio finalmente concretiza seu sonho e o carro afinal sai do “cobertizo cubierto de polvo...” (ibidem, p. 33) para ser posto em movimento.

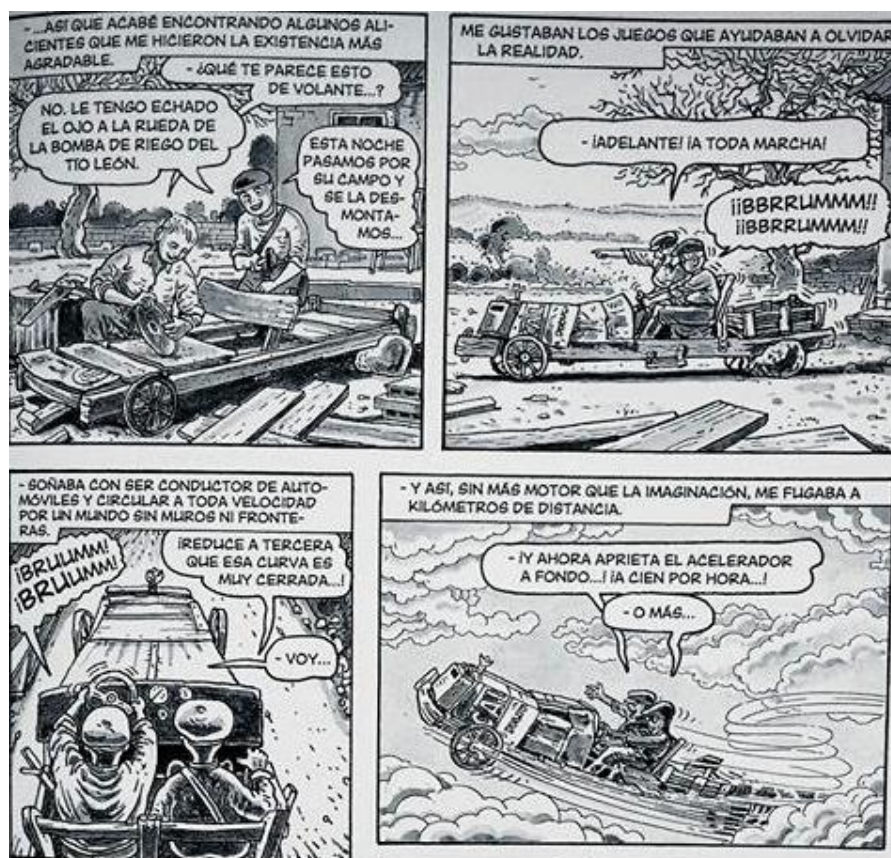


Figura 1.12 – Antonio e Basilio constroem o carro de sucata e sonham com o voo.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 29.



Figura 1.13 – O breve voo de Basilio.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 34.

Todas as reflexões do narrador durante a Introdução são acompanhadas pelas imagens de seu ainda pai cumprindo rituais aparentemente inofensivos. Percebemos também pensamentos do protagonista por meio de balões específicos, diferentes daqueles que se referem a falas diretas. O leitor é capaz de distinguir o protagonista, na página inicial, por certos detalhes: ele é o primeiro personagem que aparece nos quadros; o narrador em *off* fala em suicídio, enquanto o personagem pensa que “chegou a hora de levantar voo”; esse mesmo narrador diz que “ninguém sabe como um homem de sua idade e em seu estado pôde burlar os sistemas de vigilância”, e é possível perceber que o personagem no quadro é, pela forma como foi retratado, um homem encurvado, que carrega uma bengala, de cabelos claros – possivelmente grisalhos, ainda que as imagens não tenham outras cores diferenciais que não sejam a preta e matizes de cinza –, com o rosto enrugado e que lamenta seu problema nos rins, que o impede de colocar os sapatos.

A passagem do tempo na narrativa de uma história em quadrinhos é outro elemento fundamental a ser compreendido pelo leitor. No caso da obra de Altarriba, o exemplo maior é o da divisão dos capítulos, que mostra a figura do protagonista em movimento de queda –

indicada pela posição horizontal e voltada para baixo do corpo e por traços verticais que se ligam a ele – e, em cada desenho, diante de um cenário diferente – janelas distintas da fachada do prédio, além da indicação textual pela numeração por andar. E cada um desses andares representa uma fase da vida do protagonista, como já mencionado. Os cenários dos horrores da época da Guerra Civil seguem, inclusive, um detalhismo impressionante no traçado, reforçando o registro histórico; alguns desses desenhos chegam a emular a fotografia de sobreviventes (ibidem, p. 81), como retrato de uma época.

Para evidenciar essa passagem do tempo, portanto, é possível se aproveitar do próprio texto: ainda na introdução, temos um exemplo entre o último quadro da primeira página, no qual o protagonista diz que são “sete horas, agora Dori vai descer para telefonar ao namorado e Carolina vai distribuir os medicamentos” e o primeiro quadro da segunda, quando o mesmo personagem afirma que Carolina “já está atrasada cinco minutos”; e das próprias imagens que, embora não tenham um movimento ininterrupto, como em um filme, simulam uma continuidade por imagens progressivas de deslocamento: nessa mesma segunda página da introdução, vemos Antonio posicionado, a princípio na base de uma escada e, três quadros depois, ele já está no andar superior. O leitor não vê o movimento acontecendo, mas o deduz, pela disposição sugestiva dos desenhos. Ainda sobre esse papel do leitor diante dos enquadramentos sucessivos dos quadrinhos, aliás, vale a pena mencionar que ela é abordada pelo próprio Eco (2015, p. 147), quando diz, por exemplo: “A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*”. Podemos perceber, portanto, que, ao trabalhar a sintaxe específica dessa montagem, o leitor atribui, dentro da narrativa, continuidade a uma descontinuidade.

O próprio movimento de Antonio é sugerido pelos mencionados símbolos reconhecíveis que já fazem parte do repertório do leitor do gênero e é esperado por ele: quando Antonio

balança a cabeça, como na primeira página da história, o rosto dele é retratado em dois ângulos ao mesmo tempo e com traços circulares ao redor da cabeça típicos de movimento. Na segunda página (ver Figura 12), enquanto Antonio sobe a escada, ele pensa: “Preciso chegar... Preciso chegar...”; a repetição e as reticências podem levar à conclusão de que há um esforço grande da parte dele em sua ação. Quando finalmente termina de subir os degraus, ele esfrega um lenço na cabeça, de onde brotam gotas de suor, e são sinalizadas onomatopeias como “uuuf!”, “ppff!” e “boof!”, misturadas a traços curtos e duplicados ao redor de sua figura a sugerir tremedeira do corpo; o leitor tem meios, assim, de deduzir o extremo esforço que foi chegar ao andar seguinte.

No quadro seguinte, há outro exemplo de onomatopeia, “crek!”, próximo aos sapatos de salto alto de Ester, a assistente social da casa de repouso onde se passa esse momento da história – é possível deduzir, assim, que os sapatos fazem esse barulho, ainda que não seja dito literalmente. Ela ser uma assistente social, aliás, é concluído pelo fato de a figura de Antonio a estar observando enquanto pensa: “Era só o que me faltava, um sermão da assistente social”. Todas essas ações corriqueiras, aproximadas pelo zoom aplicado da imagem nos pés, nos olhos, na janela, culminam naquilo que inicia a narrativa propriamente dita e, ao mesmo tempo, a encerra.

É bastante significativo o fato de a história – desconsiderando os diferentes paratextos a cada edição e atentando-se às partes originalmente constituintes da narrativa – começar e terminar na mesma ação: tanto o primeiro como o último enquadramento, ainda que não estritamente equivalentes no âmbito imagético, reproduzem pontos de vista do alto da parte de trás da cabeça de Antonio: não vemos o seu rosto, não sabemos qual a sua expressão momentos antes da morte. Em ambos os quadros, consta o pensamento das mesmas palavras diante da janela ainda fechada: “Bueno, ha llegado la hora... la hora de echar a volar...” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 11 e 205):



Figura 1.14 – Primeiro e último quadro.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 11 e 205.

Sobre o propósito da repetição, podemos retomar, nesse sentido, a referência que Deleuze (1988, p. 128) faz a Hume para iniciar seu capítulo “A repetição para si mesma”, na obra *Diferença e repetição*: “A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla”. Por que a primeira e a última imagens em *El arte de volar* não são idênticas, ainda que representem o mesmo instante? A retomada da ideia do primeiro quadro no último nos leva ao mesmo ponto da narrativa, para o ápice ao qual a obra se encaminha e que ao mesmo tempo teve como ponto de partida, sem que esse retorno se concretize completamente. O momento não se revela mais o mesmo após o desdobramento efetivo dos fatos, após uma (re)visitação de acontecimentos como tentativa de descoberta e compreensão por parte do roteirista.

Esse movimento de regresso que não é completo é um dos pontos centrais da obra do poeta mexicano Octavio Paz¹⁰, que afirma, por exemplo, que “El poema es una secuencia en

¹⁰ Como reforço para a importância da questão do eterno retorno dentro da poesia de Paz, citamos Cripa (2007, p. 37): “O poema ‘Piedra de Sol’ marcou, segundo Maya Schärer-Nussberger, uma passagem na obra poética de Octavio Paz em que, mais que uma volta do tempo, sugerida pelas voltas dos ciclos planetários (as voltas do planeta Vênus, como se apresenta no poema) impõe-se a metáfora do círculo e da espiral, como se o poema literalmente terminasse em seu começo:

Não há dúvidas de que ‘Piedra de Sol’ é o poema paziano do Eterno Retorno. Não só porque se remete ao Calendário Asteca, mas principalmente por sua estrutura. Como advertiu o poeta em uma nota na primeira edição em 1957, os 584 decassílabos que compõem o texto correspondem aos 584 dias do ciclo do planeta Vênus. É como se o

espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo” (2003, p. 380, apud VIQUEZ, 2015, p. 43). A importância desse conceito reside, segundo ele, no fato de que a experiência poética, como ato de autoconhecimento e autocriação, é uma forma de ver o mundo como um “tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos” (1974, p. 89). A poesia – e, por extensão, a relação entre símbolos – se revela o fundamento da linguagem, um elemento vital para a expressividade do homem. O tempo, dentro da narrativa aqui tratada, pois, não é entendido e representado em seu caráter objetivo de progressão cronológica, mas sim por meio da subjetividade, da percepção de um sujeito, uma percepção que não se desenrola linearmente.

El arte de volar, inclusive, se apropria do recurso da repetição não só no sentido mais geral de sua constituição, mas nas representações das memórias das relações entre os personagens, como na constante retomada, dentro da narrativa, da aliança de sangue entre pai e filho; da aliança de ouro do casamento com Petra; da aliança de chumbo da amizade com os camaradas anarquistas na Guerra Civil, como veremos no Capítulo 3.

Antonio pai e Antonio filho, pelo vínculo genético e de sangue que os une, se tornam uma só figura a testemunhar uma vida de privações – ainda que em níveis diferentes de experiência para cada um –, de tempos de guerra, de crise conjugal, profissional, entre tantos outros aspectos narrados na mencionada obra. O passado de um, pode-se dizer, é presentificado pelo testemunho do outro.

Ainda no foco da constituição desse protagonista, autores como Primo Levi e Dori Laub, de acordo com Márcio Seligmann-Silva (2008), analisaram questões concernentes ao

poema seguisse exatamente o ‘caminho’ da ‘revolução sinódica do planeta Vênus (poema 674).”

testemunho, como a necessidade¹¹ e a possível hibridicidade¹² da escrita dele. O testemunho surge, nas palavras de Levi – convém lembrar, ele próprio, como Laub, sobrevivente do Shoá –, como atividade elementar, uma necessidade de narrar decorrente da sobrevivência daquele que retorna da experiência do campo de concentração ou de algum outro acontecimento de caráter violento¹³. A narrativa se torna, portanto, uma ponte com “os outros”, aqueles que se colocarão no papel de leitores. Ela permite a queda dos muros do *Lager*, ou campo de concentração, uma visão de dentro (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 102).

Laub, por sua vez, cunhou a expressão “an event without a witness” (um evento sem testemunha) para se referir ao fato de que aquele que esteve no campo, por sua proximidade aos acontecimentos, não tem condições de oferecer “um testemunho lúcido e íntegro” (ibidem, p. 103) por sua, digamos, contaminação. Assim, esse testemunho, como documento válido e representativo de uma época, é algo a ser criado em momento posterior, de maior senso crítico, pode-se dizer, o que também é defendido por Levi.

Uma imagem clara desse momento posterior é quando Altarriba filho menciona, em seu “Prelúdio à decolagem”, que seu pai lhe fizera relatos orais e deixara anotações confusas sobre seu passado, de caráter mais reflexivo que propriamente narrativo: “Reli as folhas sobre as quais

¹¹ Sobre o valor do testemunho e sua necessidade, podemos citar, ainda: “A escrita, como linguagem, é uma das formas do sujeito exercitar a sua subjetividade por meio da alteridade. À semelhança de um espelho, a escrita permite ao homem pensar, mirar a sua fratura. Ela é o outro desse si, que se interpõe entre ele e o mundo. Não há, exceto como quimera, a possibilidade de uma suposta totalidade por meio da escrita. Ela indica uma opacidade, um outro que deixa inviável a completude. Mas como opacidade, resistência a um desejo de unicidade, ela nos conchama à repetição. Ela nos atrai de formas diversas. Atrai-nos a escrever textos ficcionais, atrai-nos a escrever sobre nós, como se as outras escritas não o fizessem. No ato reiterado de escrever, na repetição não há a unicidade, mas há certamente um gozo, um prazer fascinante e difícil de discernir. Assim, a escrita repete a repetição como forma de busca incessante, sinaliza o gozo perdido, mas ansiado. (BENTO, 2004, p. 210-211).

¹² Aqui, a hibrididade é entendida pelo autor da seguinte forma: “O testemunho como híbrido de singularidade e de imaginação, como evento que oscila entre a literalidade traumática e a literatura imaginativa [...]” (SELIGMANN, 2008, p. 108).

¹³ Quanto ao valor do testemunho como registro histórico e fragmento do real, é preciso ressaltar que, no contexto jurídico, ele se revela questionável e controverso pela contaminação da carga ficcional: no processo de ruptura com o simbólico durante o esmiuçamento da literalidade da situação traumática e consequente percepção de uma singularidade absoluta, a testemunha acaba por recorrer à imaginação para preencher lacunas em seu relato. (idem).

meu pai tinha lançado lembranças desconexas, mais reflexivas do que narrativas. Elas não me trouxeram informações novas – ele já tinha me contado aquilo tudo muitas vezes” (ALTARRIBA e KIM, 2012, p. 211). Essa informação é ressaltada, inclusive, na narração em *off* durante a Introdução (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 12):

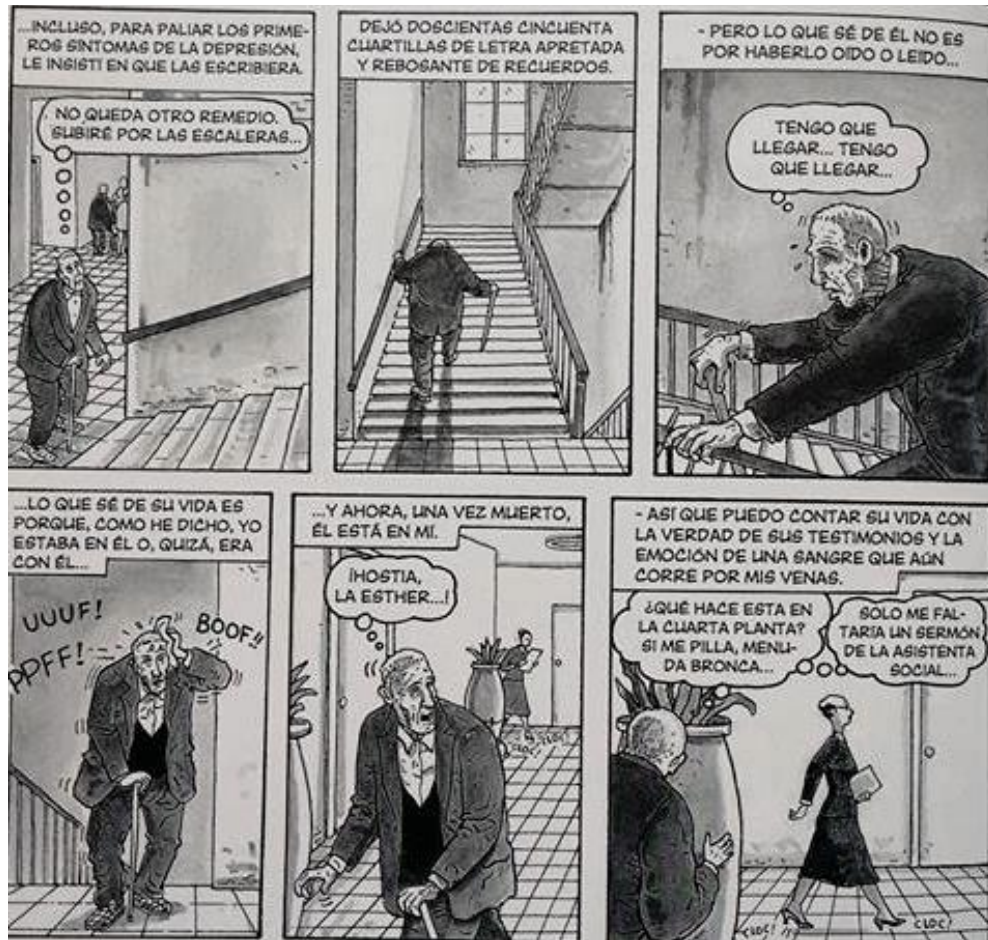


Figura 1.15 – Narração em *off* no Prólogo.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 12.

Com a leitura delas, o autor ganha maior confiança a respeito da história a ser contada, a expressão daquilo que também é parte dele como prolongamento de seu pai. Ele se permite a reflexão e a nova experimentação dos fatos, dando-lhes, enfim, outra oportunidade de vida.

2. CASAMENTO ENTRE TEXTO E IMAGEM

“Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma ideia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema.”
 – Henry James, Guy de Maupassant

“[...] é preciso que o texto não diga nada a esse sujeito “olhante” que é *voyeur*, não leitor. Com efeito, desde que ele se põe a ler, a forma se dissipa; à volta da palavra reconhecida, da frase compreendida, os outros grafismos levantam voo, levando com eles a plenitude visível da forma, deixando apenas o desenrolar linear, sucessivo, do sentido [...]”
 – Michel Foucault (2014, p. 27-28)

2.1. Por que uma história em quadrinhos?

No âmbito das histórias em quadrinhos, o texto é, como afirma o artista e especialista Will Eisner, formado pela justaposição sequencial de palavra e imagem no espaço da página, sua plataforma de veiculação – e é preciso atentar para o fato de que, ainda que haja esses dois elementos complementares entre si, ou mesmo apenas o uso de imagem para contar uma história, o que também é possível, sua leitura não se torna isenta de lacunas a serem preenchidas pelo leitor. Para Eisner, “a leitura da história em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual”, e nela há “uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis”, que constituem a “gramática” dessa arte (2010, p. 2).

Will Eisner passou a ser considerado o “pai do romance gráfico” após a publicação de *Um contrato com Deus*, em 1978. Essa é encarada pelos especialistas e interessados na área como a primeira obra de seu gênero, o romance gráfico, ou *graphic novel*, como foi cunhada originalmente. Formato relativamente moderno, popularizado somente a partir de 1992 com a conquista por Art Spiegelman e seu *Maus* (1986) – que narra as memórias do judeu Vladek, seu pai, durante o Holocausto – do único prêmio Pulitzer concedido até hoje a uma história em quadrinhos, o romance gráfico ainda é alvo de uma visão estereotipada como material de conteúdo raso, de entretenimento exclusivo para crianças, por exemplo.

O próprio Eisner assim define o romance gráfico: “Em meados do século XX, os artistas sequenciais se voltaram para obras longas, genericamente chamadas de *graphic novels* (um termo que pode abarcar tanto livros de não ficção como obras genuinamente romanescas)” (2010, p. 149). Ele afirma, também, que os romances gráficos podem ter seu futuro garantido por meio de autores que acreditem na contribuição deles “ao fazer literário que se ocupa de investigar a experiência humana” (idem).

Já Santiago García, estudioso espanhol que escreve há mais de vinte anos sobre o tema e que adotou a expressão “novela gráfica”, por exemplo, encara esse tipo de quadrinhos como “uma forma artística com entidade própria, não um subgênero da literatura”, concentrando-se, assim “nos aspectos visuais, materiais e, certamente, nos históricos” (2012, p. 14).

Independentemente da visão sobre os romances gráficos como forma de literatura ou como produção de natureza singular, é possível observar que, diferente do que Eisner chama de “quadrinhos de entretenimento” (2010, p. 147), no quais podemos incluir os gibis (os populares formatinhos), por exemplo, que tratam de temas corriqueiros com abordagem mais leve e breve – daí o estigma negativo que os quadrinhos carregam de que “um adulto ler histórias em quadrinhos era considerado sinal de pouca inteligência” –, os romances gráficos são arcos fechados que aprofundam questões para um “público cada vez mais sofisticado e crítico” (idem). Podem ter origem ocidental ou oriental, trazer memórias de um passado de conflitos, questões existenciais contemporâneas ou mesmo contar histórias de super-heróis com uma roupagem diferenciada. Além disso, podem se apresentar de forma física ou digital – o que Eisner chama de “web quadrinhos” (idem) – ainda que os romances gráficos, nos dias de hoje, sejam considerados por parte de seu público objetos de desejo para fins de colecionamento. Não são incomuns os exemplos de relançamentos no mercado de obras em versão de luxo, em capa dura e papel especial, justamente visando a essa demanda.

Antonio Altarriba filho, em suas próprias palavras, sempre foi parte desse público fã de histórias em quadrinhos (ALTARRIBA e KIM, 2012, p. 213). Simultaneamente à sua carreira acadêmica, escreveu artigos literários para jornais como *El País* e *El Correo*, sobre o mundo das histórias em quadrinhos para publicações como *Les cahiers de la bande dessinée*, além de estudos como *La España del tebeo* (2001). Para além do âmbito crítico, ele também produziu contos eróticos que constam em *Amores locos* (2005) e *El brillo del gato negro* (2008), e roteiros em parceria com amigos como Luis Royo, publicados em revistas comerciais como *1984*, *Comix Internacional* e *El víbora*. Por *El arte de volar*, ele recebeu, por exemplo, o *Premio Nacional del Cómic*, em 2010 (GUIRAL, 2012, p. 10). Depois do sucesso da obra sobre seu pai, ainda escreveu *El ala rota*, com publicação em 2016 na Espanha pela Norma Editorial e com edição em português europeu no mesmo ano pela Editora Levoir, que narra, por sua vez, a vida de Petra, sua mãe – em coautoria mais uma vez com Kim. Suas publicações mais recentes são *Yo, asesino* (Norma Editorial, 2014) e *El perdón y la furia* (Museo del Prado, 2017), ambas, histórias de conteúdo forte e violento, correlacionadas e em coautoria com o cartunista Keko, além de *Cuerpos del delito* (Dibbuks, 2017).

Ainda que narrar a história de seu pai em forma de um romance tradicional, sem imagens gráficas, poderia ter lhe permitido domínio completo acerca da condução da obra, além de evitar as possíveis liberdades criativas sobre seu texto proporcionadas pela produção visual, Altarriba afirma que optou pelo romance gráfico por ser um grande amante das histórias em quadrinhos (ALTARRIBA e KIM, 2012, p. 213), algo que sua carreira dentro e fora da academia pode demonstrar. Em suas palavras:

Seu caráter misto, combinando elementos plásticos e literários, reunindo a expressividade gráfica ao diálogo teatral, conjugando o espaço da figuração e o tempo da narração em uma organização sequencial muito diferente daquela proposta pelos meios de expressão audiovisual, permite-lhe veicular todos os tipos de narrativas. Seu recurso à imagem oferece-lhe uma grande capacidade de representação, no sentido etimológico de “tornar presente”. Os quadros oferecem a possibilidade de uma reconstituição fiel dos cenários, dos

costumes, dos objetos, das situações... Quando dispomos da documentação apropriada, os lugares do passado renascem com uma grande veracidade, animados pelos personagens que os habitam. Tudo isso deveria ser levado em consideração para abordar uma história em que a reconstituição das atmosferas é tão importante. (idem)

Outra questão fundamental para essa abordagem, é importante ressaltar, foi a decisão acerca da voz narrativa, já abordada no capítulo anterior. Altarriba não conseguia se imaginar tratando o pai na terceira pessoa, como uma figura distante e inacessível. Para ele, isso não representava a forte ligação que ambos tinham pelo potencial genético, além de poder desencadear uma abordagem que tendesse para o superficial.

Para esse projeto, Altarriba recorreu, então, ao cartunista Kim, um artista de grande versatilidade, criando tanto por meio do traço caricatural como pelo realista. Trabalhou com publicações satíricas dos anos 1970 em semanários como *Por favor*, *Muchas gracias* e, na década de 1980, desenvolveu uma produção de quadrinhos em revistas como *Rambla*, *Makoki* e *El vibora*. Também foi ilustrador da *Playboy*, da *Penthouse* e de *El jueves*, além de ter recebido recentemente o Premio Nacional del Cómic 2010 por *El arte de volar* (GUIRAL, 2012, p. 11).

Kim fazia sucesso com a série *Martínez el facha* em *El Jueves* quando foi convidado por Altarriba a integrar o projeto. Este último conhecia sua versatilidade maior como artista, não restrita ao registro humorístico. De acordo com o próprio Kim: “Al ofrecérmelo Antonio me extrañó que me lo propusiera a mí, porque yo hago humor. De entrada, me pareció bien la idea, me envió unas cuantas páginas del guión y me gustó” (ibidem, p. 15). O trabalho com as imagens, então, começou em 2005, quando o cartunista já tinha mais da metade do roteiro em mãos. Kim trabalhou com calma, intercalando essa tarefa aos seus outros compromissos profissionais a fim de assegurar a própria sobrevivência – não havia nem mesmo a certeza de publicação desse novo projeto –, e contou, consultando seu acervo pessoal, com grande ajuda de livros de fotografias e da história do país para a reconstrução gráfica fidedigna. Para

complementar suas pesquisas, chegou a comprar um computador, um recurso que até então não tinha explorado para suas criações. Altarriba afirmou: “[...] fue Kim el que hizo un trabajo más serio y meticulado en este terreno. Paisajes, edificios, vehículos, armas, indumentarias, hasta marcas de licores o de tabaco están contrastados y dibujados de acuerdo con los modelos de época” (idem).

Outro aspecto relevante desse trabalho é que Kim prosseguiu com calma não apenas na produção das imagens, mas na leitura do próprio roteiro. Pelo fato de se tratar de uma história longa, julgou assim manter seu interesse pela narrativa sempre renovado. Periodicamente, Kim enviava cópias das imagens produzidas para Altarriba, ou este ia até Barcelona para ver as novas pranchas. Esse ritual se repetia a cada quatro ou cinco meses, não sem certo nervosismo por parte do roteirista. De qualquer forma, a certeza de que a obra seria publicada o permitia esperar o resultado dessa construção a quatro mãos. O roteiro, já uma perspectiva nova de um filho acerca do que aconteceu a um pai, era apenas o começo daquilo que se desdobraria em novas possibilidades na mão do artista sem vínculos de sangue com o protagonista. Kim comentou que “A veces tuve que dividir en dos una viñeta, no me cabía el texto. Incluía viñetas que no estaban en el guión original” (ibidem, p. 16). Seu olhar experiente podia dizer o que funcionaria melhor ou não visualmente, e os coautores procuraram sempre se encontrar para discutir o desenvolvimento de cada página, de cada solução, até chegar ao produto final que o leitor encontra hoje.

O aspecto decisivo, no entanto, para Altarriba decidir recorrer ao trabalho de Kim a fim de que, juntos, criassem em quatro anos de trabalho colaborativo essa premiada obra é apresentado a seguir, nas palavras do próprio roteirista:

Mas o que definitivamente me fez pender para a história em quadrinhos foi a resolução de um problema crucial que acabara bloqueando o projeto por semanas. Quem iria contar a história? Que voz eu iria adotar? Não me imaginava falando de meu pai dizendo “ele”, “Antonio” ou até mesmo “meu pai”. Isso teria introduzido uma distância entre o narrador e o personagem que

não correspondia à nossa relação. Além do mais, se eu o tratasse como um “outro”, não poderia ter acesso ao mais obscuro de seus pensamentos e acabaria esfriando o vínculo entre o leitor e a obra. Eu devia narrar a história em primeira pessoa. (ALTARRIBA e KIM, 2012, p. 213)

2.2. O lugar das histórias em quadrinhos

Moura (2012, p. 116), ao abordar os processos criativos dos quadrinhos, cita que eles são “objeto artístico contemporâneo à manifestação humana que possui conceito, identidade e abertura para múltiplas interpretações”. Em seu artigo, defende a ideia de que não devemos nos basear na história da arte para falar da produção em quadrinhos; sua fortuna crítica precisa seguir um caminho próprio, adequado às particularidades do gênero. É preciso, pois, estabelecer e consolidar um ponto de partida, mesmo que se recorra a princípio a analogias para posteriores voos mais audaciosos.

Como menciona McCloud, os quadrinhos, embora um gênero relativamente jovem de arte, são o resultado de um longo processo de evolução da imagem e da palavra combinadas. A representatividade dos sinais gráficos das palavras foram se tornando cada vez mais abstratos, menos a ver com a ideia inicial de associar objetos e ideias com desenhos em cavernas ou mesmo como pode ser observado em histórias contadas por e para crianças, até chegarem ao traço das letras, menos relacionados com o visual e mais com a sonoridade¹⁴. As imagens, por outro lado, procuravam se aproximar do realismo, de uma virtuosidade mais representativa e específica. Ambos os sistemas, portanto, eram tidos como separados.

As correntes vanguardistas do século XX romperam com esse movimento quando foi percebido o poder da ligação entre a palavra e a imagem. Com a chegada do impressionismo, e depois do expressionismo, cubismo, surrealismo nas artes, foram abandonados os ditames que

¹⁴ Os sinais desse processo de mudança gradativa das línguas escritas em geral podem ser detectados, por exemplo, em línguas orientais, como o japonês e o chinês, nas quais um único desenho, o kanji, pode indicar uma palavra inteira (embora o japonês, por exemplo, tenha outros dois sistemas de escrita, com uma carga menos simbólica e mais silábica, o katakana e o hiragana), em contraste ao uso de um alfabeto preestabelecido para formar os textos, como o romano.

separavam aparência de significado. A arte passou a representar emoções, sentimentos, até mesmo com uso gráfico das palavras, não para ser bela, e sim para inquietar, perturbar, fazer pensar, até mesmo para admirar. As palavras, por sua vez, começaram a abandonar o rebuscado de movimentos literários como o parnasianismo, o simbolismo, e passaram a ser mais diretas, rápidas e objetivas. É algo que cresce ainda hoje, com a era da informação; podemos presenciar nas redes sociais textos cada vez mais curtos e objetivos porque toda a sociedade está sempre com pressa. “Em nenhum lugar, essa colisão é explorada de forma mais abrangente do que no quadrinho moderno” (MCCLOUD, 2005, p. 149). E, com sua relativa juventude, as histórias em quadrinhos acabam sendo associadas em grande peso aos parâmetros da literatura e da arte tradicionais, apesar de seus múltiplos potenciais¹⁵, e julgadas por antigos padrões, “como gênero de escrita ou estilo de arte gráfica”, por exemplo, como mesmo pontua McCloud (ibidem, p. 151).

Outro aspecto interessante de citar e que é abordado pelo pesquisador brasileiro Gazy Andraus (apud MOURA, 2012, p. 118-119) diz respeito a uma divisão geral e maior dos quadrinhos entre os de autor e os comerciais. Os primeiros seriam aqueles que são produzidos como “manifestação artístico-humana”, enquanto os segundos teriam a função única do entretenimento, produzidos em massa sob o selo de grandes empresas do ramo, como a Marvel e a DC, por exemplo. Essa classificação não implica necessariamente que todo quadrinho de autor tem qualidade superior, nem que todo material dito *mainstream* seja vazio de significado – neste último caso, temos muitos exemplos de roteiristas famosos por sua produção e que garantem um público cativo à menção de seus nomes, ainda que colaborem para grandes estúdios, estejam com uma carreira evoluída e consolidada – temos nesse contexto Neil Gaiman, Grant Morrison, entre outros. De qualquer forma, Moura usa a exposição de McCloud

¹⁵ Esse potencial das HQs pode ser pensado, de acordo com Andraus (2009, p. 44), pela “importância delas como imprescindível e necessário objeto de estruturação cultural aos povos: objeto este que auxilia em uma melhor interface dos dois hemisférios cerebrais: esquerdo: racional (fonético) e direito: intuitivo (imagético).

para reforçar a ideia de que ler gibis comerciais é “como morder uma volumosa e vermelha maçã, de encher os olhos, mas oca” (ibidem, p. 119). A justificativa dada por McCloud (2005, p. 170-171) é a de que, dentre seis passos para a realização de uma HQ, a saber:

1. **Ideia/objetivo** (“os impulsos, as ideias, as emoções, as filosofias, os objetivos da obra... o ‘teor’ da obra”)
2. **Forma** (“a forma que ela vai assumir... um livro? Um desenho a giz? Uma cadeira? Uma canção? Uma escultura? Um gibi?”)
3. **Idioma** (“a ‘escola’ de arte, o vocabulário de estilos ou gestos, ou assuntos, o gênero ao qual a obra pertence... talvez um gênero próprio”)
4. **Estrutura** (“juntar tudo... o que incluir, o que excluir... como arranjar, como compor o trabalho”)
5. **Habilidade** (“construir a obra, usar de habilidade, conhecimento prático, invenção – realizar o trabalho”)
6. **Superfície** (“valores de produção, acabamento... os aspectos mais aparentes na primeira exposição superficial da obra”)

é na última delas que se foca o gibi dito comercial, com sua aparência atraente. Esse tipo de produção seria pobre ou vazio dos outros cinco passos, que são contemplados pela produção de autor, de arte, sobretudo os dois primeiros deles – os mais importantes e profundos de todos, na visão de McCloud. O valor de cada produção da nona arte, seja ela mainstream ou independente, vai depender, como em qualquer criação artística, da força das ideias por trás dela. Os quadrinhos se transformam em uma ferramenta de exploração, como acontece com as outras ditas artes – as mais antigas ou as mais recentes que eles. A força em *El arte de volar*, o que faz dela uma obra relevante ao público e à crítica especializada, é o questionamento do que Camus chama de “o grande problema filosófico” – o suicídio, a morte, o sentido da vida. São temas universais e caros a qualquer pessoa, independente de ter vivido no mesmo local, na mesma época, no mesmo contexto histórico.

2.3. Iconologia

Para entender neste momento do que trata a iconologia¹⁶, termo caro a um dos pilares das histórias em quadrinhos que aprofundaremos neste trabalho – a imagem –, recorreremos à origem do termo. De acordo com W.J.T. Mitchell, crítico literário e professor na Universidade de Chicago:

[...] é o estudo dos “logos” (as palavras, ideias, discurso ou “ciência”) dos “ícones” (imagens, figuras ou afins). É, portanto, uma “retórica das imagens” em um sentido duplo: primeiro, como estudo de “o que dizer sobre as imagens” – a tradição da “escrita da arte” que remonta ao *Eikones* (Imagens), de Filóstrato¹⁷, e é em especial voltada à descrição e interpretação da arte visual; e segundo, como um estudo de “o que as imagens dizem – ou seja, as maneiras com que elas parecem dizer por si mesmas por meio da persuasão, da contação de histórias ou da descrição (tradução livre, 1986, p. 1-2).

As imagens são, para a crítica moderna, um enigma a ser explicado (ibidem, p. 8). Como já abordado no item anterior, o que séculos atrás implicava uma representação que buscava a proximidade fidedigna com o que consideramos nossa realidade, como uma janela para o mundo, nos tempos mais recentes tem sido abordado como um processo de interpretação, um tipo de linguagem que pode conter em si toda uma carga ideológica, cultural de uma sociedade e seu tempo. Recorrendo mais uma vez a Mitchell:

Imagens não são apenas um tipo particular de signo, mas algo como um ator em um patamar histórico, uma presença ou personagem dotado de um status

¹⁶ Erwin Panofsky foi um historiador de arte alemão que procurou estabelecer, em seus estudos, a distinção entre os termos “iconografia” e “iconologia”: para ele, “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (1986, p. 47), ao passo que o segundo termo seria uma transposição interpretativa do primeiro, ou seja, “a descoberta e interpretação [de] valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição a ‘iconografia’” (ibidem, p. 53). Enquanto a iconografia se preocupa em descrever e classificar imagens, a iconologia seria o estudo dos símbolos delas – algo de que nos ocuparemos no próximo capítulo.

¹⁷ Flávio Filóstrato, o velho, foi cidadão romano, nascido na Grécia [...]. Produziu obra vasta e diversificada que abarca grande espectro genérico e nos dá elementos para melhor compreender o que era ser grego ou o que se considerava ser grego no período, além de nos oferecer matizes para compreender as interferências mútuas entre o universo cultural helenístico e o romano, que estão na base da “cultura helênica” do período revitalizada no princípio da era cristã. Fonte: <http://www.usp.br/iac/Textos/PF_2_RA.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2018.

lendário, uma história que encontra paralelo e participa em narrativas que contamos a nós mesmos sobre nossa própria evolução de criaturas “feitas à imagem” de um criador a criaturas que fizeram a si próprias e a seu mundo à própria imagem delas. (ibidem, p. 9)

Não é a pretensão nem o objetivo deste trabalho aprofundar e dar como resolvida especificamente a questão sobre o significado de imagem – seja ela do tipo gráfica, óptica, perceptual, mental ou verbal –, mas chamar a atenção para a importância que esse conceito e sua tentativa de definição tem ganhado por conta do surgimento de novas mídias e formas de expressão. Demanda-se novas maneiras de explicar a expansão desse mundo.

2.3.1. Função simbólica da imagem

A obra de arte, de qualquer natureza que seja, como citado por Hauser (1973, p. 14), é como uma janela aberta sobre o mundo – uma janela que pode ou não atrair nossa atenção. Contemplando a paisagem revelada, podemos não nos preocupar com o material de que é feito o batente e o vidro dessa janela. Dessa forma, a arte se revela um mero veículo para experiências, sem que sua estrutura, os meios que proporcionam essa descoberta sejam notados. Como quando usamos um óculos como filtro para enxergar o mundo, sem que percebamos sua armação, suas lentes. Por outro lado, podemos nos deter aos detalhes de que são feitos essa janela, sem que nos importemos de vislumbrar a abertura proporcionada para uma realidade, e a obra de arte pode ser analisada quanto à estrutura em si mesma. Independente da escolha que fazemos como observadores, lá está uma oportunidade para um novo conhecimento, algo além de nossa realidade imediata.

A arte pode ser usada para fins práticos, como uma ferramenta de preservação da sociedade por meio das convenções e tradições. Dessa forma são estabelecidas e propagadas diferentes culturas e ideologias, não apenas experiências pessoais; em *El arte de volar*, por exemplo, vemos a trajetória particular de Antonio Altarriba pai, mas, ao mesmo tempo, acabamos por conhecer detalhes de uma época histórica significativa para a Espanha. Nesse

processo identificado por Hauser como de confluências de condições psicológicas, sociológicas e estilísticas (ibidem, p. 23), muitas vezes, sentimos a necessidade de expressar o que não é concreto ou visível. E então enfrentamos a necessidade de definir novas formas de expressão, não usar recursos já preestabelecidos:

Aquilo que ele [o indivíduo] toma como certo é mais um caráter negativo que positivo; é a totalidade do que não pode ser pensado, sentido, exprimido ou compreendido nesse momento histórico particular. Sem dúvida, esses “pontos cegos” de uma época só podem ser estabelecidos posteriormente; o nosso presente surge-nos sempre com um aspecto anárquico, como se o indivíduo pudesse fazer precisamente o que lhe apetecesse. Subsequentemente, deparamo-nos com uma lei social que moldou as escolhas individuais de acordo com uma tendência unitária. É também nestes termos que uma forma estilística vai sendo, gradualmente, identificada, e os modos especiais de expressão que pareciam ter sido selecionados livremente assumem nela o seu devido lugar. (idem)

Ainda sobre a questão da representatividade, Gombrich (1986, p. 164) cita o Tratado de pintura, de Leonardo da Vinci (1651), quando este fala sobre o poder das “formas confusas” para “acelerar o espírito da invenção” – as manchas em uma parede, um pavimento feito de pedras de tonalidades diferentes, entre outros exemplos, são capazes de despertar a imaginação para a criação de uma paisagem difusa no fundo de um quadro. Aproveitar o que a natureza nos oferece, por mais banal que pareça, para ir além no processo associativo e criativo é uma estratégia poderosa para a arte.

Pertinente a nosso objeto de estudo aqui, pois, e somando-se à ideia de Hauser de forma estilística que vai se estabelecendo no processo criativo sobre aquilo que sentimos ou pensamos – aquilo que é abstrato ou invisível –, Gombrich, por sua vez, fala a respeito do “desenhista treinado”, que expressa sua visão – neste caso, acerca de elementos concretos – com base em um conhecimento de mundo que vai adquirindo e que se torna seu repertório referencial (ibidem, 164-165):

[...] a descrição do “desenhista treinado”, dada pelo psicólogo F. C. Ayer [...] “O desenhista treinado adquire uma grande quantidade de *schemata* com a qual pode produzir rapidamente, no papel, o esquema de um animal, de uma flor, de uma casa. Isso lhe serve de apoio para a representação das imagens da sua memória, e ele vai modificando gradualmente o esquema até que corresponde àquilo que deseja expressar.”

Nessa passagem, o autor fala da projeção que o desenhista se propõe a treinar para o aprimoramento em seu ofício. Kim, em *El arte de volar*, lança mão do roteiro, de fotografias, de anotações e da própria memória de uma época histórica para a criação. O que importa, aqui, é aquilo que o desenhista faz com toda a informação – seja pictórica, seja escrita, seja de uma verdade questionável ou não – que tem à disposição. Sobre as escolhas de Kim, essa é uma questão que retomaremos mais adiante neste trabalho.

McCloud (2005, p. 128) também trata dessa questão ao falar dos quadrinhos. No exemplo reproduzido na Figura 2.1, vemos que um simples traço pode ter distintas interpretações, dado o contexto geral em que é apresentado. Pelo fato de os quadrinhos se constituírem como uma arte estática em seu suporte – o papel, por exemplo –, é preciso recorrer a soluções para representar não só o visível, mas também o invisível. Sem o conjunto de traços que indica a exalação de um cheiro, além da reprodução de moscas a rodear o lixo, não é possível afirmar categoricamente que os restos que caíram do latão estão provocando um fenômeno invisível de perturbação ao olfato. As moscas, aliás, podem nos levar a pensar que aqueles dejetos estão acumulados há certo tempo, o que reforça a sensação desagradável.



Figura 2.1 – Imagens como metáforas visuais.

Fonte: McCloud, 2005, p. 128.

Porém, é preciso considerar que nem sempre as representações imagéticas são suficientes para transmitir uma mensagem. McCloud (ibidem, p. 133) segue dizendo que, muitas vezes, é preciso recorrer ao uso de palavras ou a um conjunto de imagens para, enfim, transmitir efetivamente a mensagem intencionada – como podemos verificar em tantas e tantas obras de quadrinhos disponíveis no mercado.



Figura 2.2 – O valor do trabalho conjunto entre texto e imagem.

Fonte: McCloud, 2005, p. 133.

É crucial para a qualidade de uma obra em quadrinhos que essa combinação de palavra mais imagem seja harmônica e justificável. O uso excessivo de palavras, como uma espécie de muleta, pode deixar pouca margem para a imaginação do leitor, por exemplo. O desequilíbrio de forças nesse contexto acaba por reforçar aquilo que Groensteen (2004 apud ANDRAUS, 2009 p. 50) chamou de “sintomático analfabetismo icônico”. Essa incapacidade de as pessoas lerem e interpretarem uma imagem acaba levando ao perigoso comodismo das editoras, que recorrem a estratégias padronizadas e preguiçosas, uma vez que as obras vanguardistas seriam, supostamente, pouco lidas e aceitas pelo público. Os quadrinhos, dessa forma, acabam pendendo mais para uma produção em massa que ao status de objeto de arte – o que alavanca ainda mais o preconceito que existe sobre essa arte ainda tão recente.

Para exemplificar esse comodismo, Andraus menciona o caso de uma revista de super-heróis da editora Marvel Comics, do personagem Nick Fury. Na época em que Jim Steranko fazia o roteiro e a arte dessa publicação, ele resolveu desenvolver uma história com ausência de falas e textos escritos (com exceção do título e do nome do personagem logo em seguida, como se convencionava identificar novas histórias) em suas três primeiras páginas – ou seja, toda a narrativa se construía exclusivamente pela sequência de imagens. A falta de qualquer texto escrito informativo foi estranhada pelo editor, que temia que os distribuidores (jornaleiros, entre outros) pensassem que se tratava de um erro de impressão, devolvendo, por isso, toda a remessa. As pessoas acabam sendo condicionadas a um padrão tão consolidado na indústria que tudo que foge a ele “só pode estar errado”. Mais adiante neste trabalho (no Item 2.6.1.1), é possível verificar um exemplo (de *Lobo solitário*) de como uma narrativa pode ser construída basicamente por imagens, com escassez de texto.

2.4. Uma questão de autoria

Embora identidade e autoria sejam tópicos atuais de discussão entre especialistas das ciências humanas, seja na filosofia, na história, na literatura, não foi senão a partir do final do século XVIII e início do século XIX que o papel de autor literário ganhou significância legal, “quando o benefício da propriedade engloba o campo da literatura” (AZEVEDO NETO, 2014, p. 158). Antes disso, não se questionava a figura por trás de narrativas das mais diversas naturezas, bastando para o aceitação delas sua sobrevivência aos anos pelo relato. A transmissão pela oralidade era responsável por modificações, acréscimos e supressões nas histórias, de acordo com a vontade de quem as contava. Na Idade Média, aos poucos surgiram debates a respeito de identidade e autoria (FOUCAULT, 1981 apud CAVALHEIRO, 2008, p. 68) – com a procura e consequente destruição de textos considerados difamadores dos preceitos da Igreja, tornou-se necessário localizar seus responsáveis para serem punidos. O estabelecimento da Renascença também contribuiu com essa questão, quando aspectos de ordem social, política e econômica levaram a conceitos como o antropocentrismo, que trouxeram à tona a exaltação da figura humana individual e tiveram seus desdobramentos nas mais diversas ciências. Cavaleiro ainda menciona que, de acordo com Foucault, “historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos tornaram-se transgressores com origens passíveis de punição” – em se tratando de ir contra a ideias políticas e religiosas predominantes de cada época (2008, p. 68-69).

O tema da autoria não chega a ser um consenso entre os grandes pensadores que se detiveram sobre essa questão¹⁸. Enquanto, por exemplo, Roland Barthes, como pós-estruturalista¹⁹, abriu caminho para as ideias da teoria da recepção, considerando que o

¹⁸ Embora este trabalho aborde as considerações sobre Barthes, Foucault e Agamben, Cavaleiro (2008, p. 73) ainda fala a respeito de Bakhtin, que trabalha o conceito de *autor-criador*, ou seja, “como constituinte do objeto estético – aquele que dá forma ao objeto estético”.

¹⁹ Com o texto “A morte do autor”, na obra *O rumor da língua*, publicada no Brasil em 1988 pela editora Brasiliense.

escritor²⁰, em seu ato de escritura, performatiza a literatura – que, partindo do texto, se consolida sob o olhar do leitor como obra através da linguagem, aquela que realmente fala, e não o autor –, temos, em outro caminho, o pensamento de Michel Foucault, que analisou “o conceito de autor, mas sem abrir mão da sua função política” (AZEVEDO NETO, 2014, p. 157).

A proposta de Foucault é distinguir o sujeito real, a pessoa, de outra noção com a qual, de acordo com Agamben (2007, p. 55), é normalmente confundida: a de função-autor, à qual Foucault se detém exclusivamente em seu trabalho. Trata-se de um sujeito autor constituído de diversos discursos – um “instaurador de discursividades”²¹. Ou seja, não se limita a ser como aquele que produz o texto. Dessa forma, “o autor pode se fragmentar em vários ao longo de suas guinadas intelectuais” (AZEVEDO NETO, 2014, p. 159). Podemos observar esse processo de construção de um discurso em *El arte de volar*, especialmente quando o escritor afirma que ele não será aquele que contará a história, assumindo um suposto discurso de seu falecido pai – como detalhado no Capítulo 1 deste trabalho.

Ainda, de grande interesse para a análise do *corpus* deste trabalho, é importante ressaltar que, nas palavras de Cavaleiro (2008, p. 69-70):

Foucault observa que há uma espécie de regra imanente que domina a escrita como prática: *o tema da expressão e o tema da morte*. Com relação ao tema da expressão, Foucault destaca dois extremos, ou o texto diz tudo ou o leitor diz tudo. No primeiro caso, não importa quem escreve, já que a obra basta por si mesma; no segundo, há também um deslocamento do autor, mas, nesse caso, o sentido estaria estritamente com o leitor. Já com relação ao tema da morte, a escrita conferiria a imortalidade ao herói, caso aceitasse morrer jovem, exemplo das narrativas e epopeias dos gregos; ou, então, a escrita adiaria a morte, exemplificado pela narrativa de Xerazade.

Foucault salienta, metaforicamente, que o tema da escrita destinada a conjurar a morte sofreu algumas alterações, hoje, a escrita está ligada ao sacrifício da própria vida do escritor. O autor afasta-se o máximo do que escreve, apagando, anulando os seus caracteres individuais. Desse modo, *a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência* (FOUCAULT,

²⁰ Para Barthes, o “escritor”, aquele que escreve (diferente de “autor”, que é uma construção moderna), não é uma pessoa, mas um sujeito linguístico, inexistente fora do texto.

²¹ Como é pontuado por Foucault em “O que é um autor?”, conferência proferida em 1969; ou seja, o produtor responsável pela materialização de discursos.

2002, p. 36), ou seja, aquele que representa *o papel do morto no jogo da escrita*. (ibidem, p. 37)

Por outro lado, Foucault fala que a noção de obra e a noção de escrita são aquelas que mantêm a figura do autor. Ou seja, a obra não é dissociada de seu autor, uma vez que o conceito por trás dela é tão delicado quanto a configuração desse sujeito responsável por ela, sem força suficiente para apagá-lo. Já a noção de escrita tem a ver com o empirismo do autor, “tanto pela necessidade do comentário quanto pela necessidade de interpretação, respectivamente denominadas, por Foucault, de *modalidade crítica* e *modalidade religiosa*” (ibidem, p. 70). De qualquer forma, esse autor busca “*localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto*” (idem).

Foucault chega à conclusão, pois, de que a *função autor* é, em primeiro lugar, o modo de ser – ou seja, a circulação e o funcionamento – dos discursos em diferentes sociedades em que estes podem ocorrer por meio de apropriação. Essa função também estabelece certa validade de uma informação científica ou da origem de um texto literário. E, por último, serve para distinguir os mais diferentes “eus” que podem ser localizados em uma obra.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, considerado, entre outros aspectos, um seguidor das ideias de Foucault, chega a afirmar que a certa altura a fala de autor confunde-se com a de seu intérprete – uma fusão que presenciamos na primeira página da obra central deste estudo, por exemplo, como já mencionamos no primeiro capítulo. Em seu livro *Profanações*, especialmente no ensaio “O autor como gesto”, ele lida com ideias fundamentais à obra de Foucault, entre elas, a de “dispositivo”, ampliando esse conceito-chave para o entendimento da obra do francês, dizendo-o como “qualquer coisa que “tenha [...] a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AZEVEDO NETO, 2014, p. 160).

Em relação ao que é pertinente a este trabalho, Agamben a certa altura cita:

[...] segundo o diagnóstico que Foucault não para de repetir, ‘a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência; a ele cabe o papel do morto no jogo da escritura’. **O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência** [grifo nosso] (2007, p. 57-58).

O que podemos verificar na obra de Altarriba, como já discutido anteriormente, é o apagamento que esse filho faz de si mesmo como autor para ocupar o lugar de um morto – no caso, um protagonista que já começa a narrativa literalmente morto, realizando um recuo no tempo. E esse filho faz o próprio apagamento gradual durante a descrição desse suicídio no Prólogo, insistindo na ideia diante do leitor nos primeiros quadros do primeiro capítulo. Mesmo que o leitor saiba de antemão que aquele protagonista já está morto na altura em que a narrativa começa a ser realizada, o escritor deseja que o leitor não perca de vista aquele sujeito que revive enquanto presente no texto.

2.4.1. Teoria do *auteur* e diferentes possibilidades de (co)autoria

Podemos dizer que os quadrinhos e o cinema compartilham mais semelhanças que o mero fato de serem artes consideradas recentes. McCloud (2005, p. 7) afirma que “Cada quadro de um filme é projetado no mesmo espaço – a tela –, enquanto, nos quadrinhos, eles ocupam espaços diferentes. O espaço é pros quadrinhos o que o tempo é pro filme”. Assim como no cinema contamos com roteiristas, produtores, diretores, atores e outros profissionais para dar vida a uma obra, nos quadrinhos temos os roteiristas, os desenhistas, os coloristas, os arte-finalistas, os editores. Cada um desses profissionais, em ambas as expressões de arte, coloca um pouco de sua perspectiva e interpretação em cada obra produzida. E, pelo menos na área do cinema, temos especialistas como André Bazin que, na prestigiosa publicação *Cahiers du Cinéma*, procurou abordar a questão da autoria, estabelecendo a “teoria do *auteur*” (que foi aplicada posteriormente a outras artes, como a dos quadrinhos). Essa teoria – associada à

Nouvelle Vague e defendida por figuras como François Truffaut – se tornou famosa por, a princípio, estabelecer o diretor de um filme como seu artista criativo. Ou seja, o diretor é aquele que imprime uma marca a todas as suas produções, criando uma estética reconhecível pelos fãs como base dessa linguagem cinematográfica²² – em confronto à ideia de que o roteirista, como construtor do texto, poderia ser considerado a força criativa máxima do cinema. Assim, temos os filmes de Tarantino, os filmes de Woody Allen etc. Quando falamos dessa forma, nosso interlocutor tem meios de entender de que tipo de obra estamos falando, ou mesmo que elementos e estética determinada obra inédita poderá ter – o novo filme do Nolan, o novo filme do Spielberg –, por fazer parte do repertório de quem citamos como responsável por ela.

A teoria de Bazin, embora não resolva a questão de autoria em todas as suas dimensões e multiplicidades, é tema a se considerar para maiores reflexões – como a ideia de múltiplas contribuições para a criação de uma produção artística, o que buscamos defender aqui. A própria teoria fala que colaborações recorrentes podem estabelecer esses colaboradores como cocriadores²³, justamente pela periodicidade favorecer a consolidação de uma estética. As discussões que envolvem a figura do autor certamente são polêmicas e ainda estamos longe de afirmações conclusivas nesse campo. Podemos oferecer, aqui, em uma tentativa de fazer coro aos estudos disponíveis a respeito do tópico, alguns exemplos icônicos que temos na sétima arte de criação conjunta. *O poderoso chefão* (1972)²⁴, considerado um dos grandes clássicos do cinema, que rendeu duas continuações, é filme baseado na obra de Mario Puzo, que trabalhou no roteiro com Francis Ford Coppola, também diretor do filme. Não só temos uma autoria

²² Sobre André Bazin, é possível encontrar mais informações em:

<<http://knoow.net/arteseletras/cinamateatro/andre-bazin/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

²³ Michel Lafon e Benoît Peeters (apud AHMED, 2017, p. 3) “apontam que a palavra ‘colaboração’, por si mesma, permanece um tabu quando se fala na percepção da criação literária, assim como de sua crítica. [...] Essa tendência tem, em uma extensão considerável, se refletido também no campo dos quadrinhos (tradução livre).

²⁴ Outras informações sobre a produção desse filme podem ser encontradas em:

<<http://setimacena.com/artigos/40-curiosidades-sobre-o-poderoso-chefao/>>. Acesso em: 13 maio 2018.

conjunta de roteiro, entre diretor e autor, temos também o fato de o protagonista da história, Don Vito Corleone, ter sido vivido pelo ator Marlon Brando por insistência do diretor, que o considerava ideal para o papel, embora não fosse a primeira escolha do estúdio. Brando, por iniciativa própria, resolveu criar a voz característica do personagem se inspirando em depoimentos gravados do mafioso norte-americano Frank Costello; outro aspecto icônico do personagem é seu rosto deformado, com bochechas que lembram as de um buldogue – o que também foi ideia de Brando. Sem essas duas escolhas do ator, talvez o personagem não tivesse sido eternizado no nível em que foi na história do cinema.

Outro exemplo famoso de trabalho criativo nessas mesmas condições é o do Coringa vivido por Heath Ledger²⁵ no filme *Batman: o cavaleiro das trevas* (2008), o segundo filme da trilogia concebida pelo diretor Christopher Nolan. De acordo com o próprio diretor, Ledger recebeu poucas instruções e alcançou com a incorporação do personagem um nível bastante profundo e intenso, chegando a assustar o restante do elenco com suas reações e improvisações. O ator levou o método²⁶ às últimas consequências, vivendo ininterruptamente como o personagem e tornando difícil delimitar a frágil fronteira entre a realidade e a ficção.

²⁵ Mais informações podem ser encontradas em: <<http://cinepop.com.br/heath-ledger-era-assustador-como-coringa-revela-christopher-nolan-164903>>. Acesso em: 13 maio 2018.

²⁶ Surgido nos palcos norte-americanos entre a década de 1930 e 1940 a partir dos estudos de Constantin Stanislavski, segue a ideia de que o ator deve “reproduzir em si mesmo os sentimentos e emoções de seus personagens”. É o que conhecemos como um ator extremista que parece nunca sair do papel, mesmo na vida real, quando os holofotes estão apagados ou a câmera, desligada. Fonte: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-115325/>>. Acesso em: 13 maio 2018.

2.4.2. Coautoria nos quadrinhos²⁷

O propósito de abordar, no tópico anterior, a política de *auteur* de Bazin foi o de salientar que o tema da autoria tem sido, de fato, levado em consideração nas últimas décadas – ao menos mais especificamente em uma área de parentesco bastante próximo aos quadrinhos. Ainda que esse possa representar um ponto de partida para analisar e ampliar a mesma questão no contexto da nona arte, é importante o estabelecimento de estudos especializados, levando em conta as particularidades de cada tipo de expressão artística. Temos a pesquisa de Uidhir (2012, p. 48) a corroborar esse importante aspecto, ao citar, por exemplo:

O senso comum nos diz que as histórias em quadrinhos (em formato de livro, tirinhas, romances gráficos etc.) são o tipo de coisa que tem autores. As percepções do senso comum sobre autoria, no entanto, são largamente (se não exhaustivamente) indicadas por casos que envolvem trabalhos, por padrão, produzidos de maneira individual, especificamente aqueles de âmbito literário e das artes visuais (p.ex., romances, poemas, pinturas, esculturas). As histórias em quadrinhos, entretanto, pelo menos aquelas que se tornam motivo de debates, são, em geral, produzidas *coletivamente* (tradução livre).

E esse mesmo autor continua (*ibidem*, p. 49):

[...] Se pretendemos levar os quadrinhos a sério como uma mídia, então não devemos procurar por outras mídias implícita ou explicitamente para falar de autoria dos quadrinhos – *o que é ser um autor de quadrinhos* deve ter tudo a ver com *o que é ser uma história em quadrinhos* [...] devemos ver a autoria nos quadrinhos como uma autoria *potencialmente coletiva* (tradução livre).

²⁷ Exemplos notórios de quadrinhos que preferimos não explorar mais detidamente aqui para não nos estendermos em demasia nesse ponto, que não é o foco central deste trabalho, são o de: Jamie McKelvie e Kieron Gillen, o cartunista e o roteirista, respectivamente, de projetos como *Phonogram*, *Jovens Vingadores* (*Young Avengers*) e *The Wicked + The Divine*, que primam pela inovação visual pertinente e pela dinamicidade na narrativa; Alan Moore e Dave Gibbons, autores do grande clássico *Watchmen*; Chris Claremont e John Byrne, responsáveis pela popularização de *X-men*, mas que romperam por diferenças criativas, o que tornou Byrne, antes desenhista, o roteirista das histórias (a trajetória dos dois com essa famosa série da Marvel é detalhada em <<https://m.omelete.com.br/quadrinhos/artigo/os-x-men-de-chris-claremont-e-john-byrne/>>; Alex Ross e Mark Waid, autores de outro clássico dos quadrinhos, *O reino do amanhã* (uma resenha sobre ela pode ser lida em <<http://nerdgeekfeelings.com/quadrinhos-reino-do-amanha-edicao-definitiva-de-mark-waid-e-alex-ross-resenha/>>); Frank Miller e sua esposa, Lynn Varley – enquanto ele fez o roteiro, os desenhos e a finalização de obras como *Cavaleiro das Trevas* e *300*, ela ficou responsável pela coloração; e muitos outros.

E sobre essa autoria potencialmente coletiva, a seguir temos uma imagem apresentada por outro autor, Ahmed (2017, p. 3), a demonstrar esquematicamente “as forças criativas (à esquerda) e influências (à direita) a prover a autoria nos quadrinhos por meio de seus limites porosos”.

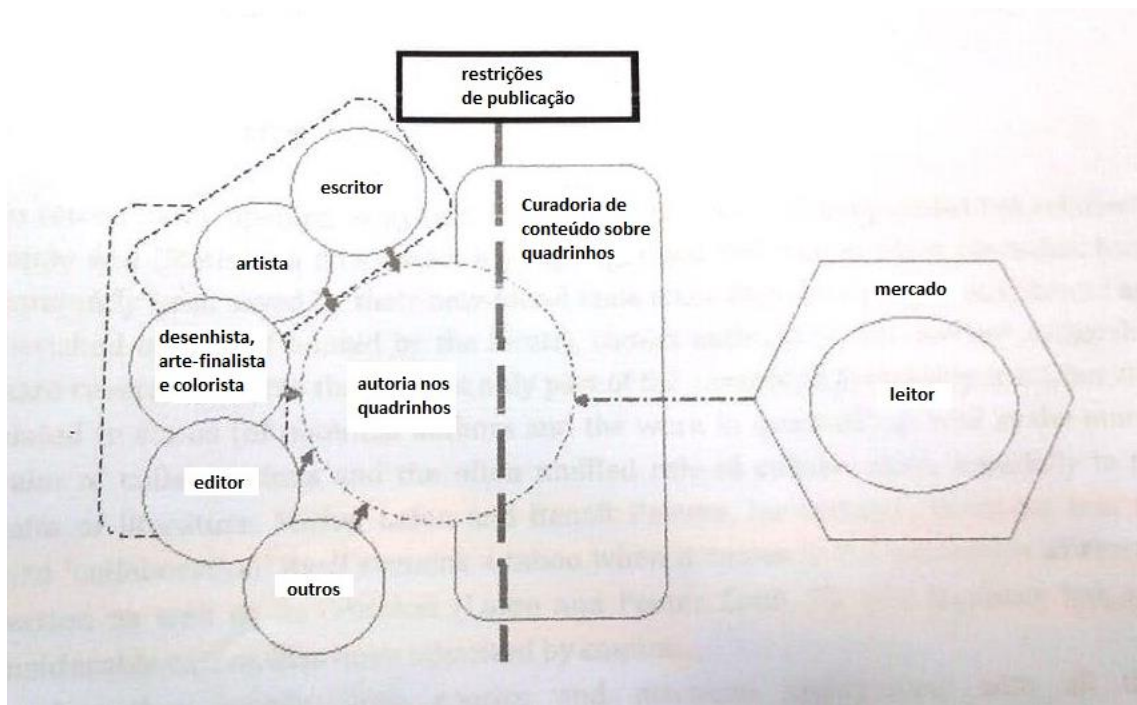


Figura 2.3 – De acordo com Ahmed (2017, p. 2), os romances gráficos “oferecem uma plataforma sem precedentes para a legitimação de criadores individuais ou duplas de escritores-artistas” (tradução livre). No diagrama acima, é possível verificar “uma rede de relações, além de ações e influências com frequência indeterminadas” (idem) nesse contexto da nona arte.

Fonte: <<http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7702>>.

Pensando nesse caminho ainda em construção de uma fortuna crítica sobre coautoria em quadrinhos, como forma de análise e entendimento de um modelo de trabalho como o que encontramos na obra de Altarriba e Kim, trazemos a seguir nos próximos tópicos alguns exemplos mais notórios de vínculos equilibrados entre roteiristas e desenhistas – como no caso da HQ *Lobo Solitário* e em *Sandman* –, ou entre artistas – como acontece com Robert Crumb e Aline Kominsky-Crumb, além de com os gêmeos Gabriel Bá e Fábio Moon – que se tornaram tão fortes que podem nos levar a pensar em um trabalho simbiótico e sinônimo de um estilo particular e único para seus seguidores. São parcerias que se transformam, em outras palavras,

em marcas registradas aos olhos do público – como aconteceu com as duas obras premiadas criadas por Altarriba e Kim, *El arte de volar* e *El ala rota*.

2.4.2.1. Kazuo Koike, Goseki Kojima e Hideki Mori

Kazuo Koike e Goseki Kojima são os responsáveis por aquela que é considerada por muitos críticos a obra máxima entre os mangás²⁸: *Lobo Solitário*. A dupla influenciou inúmeros artistas, entre eles, o norte-americano Frank Miller, autor de *Sin City: a cidade do pecado* e *Os 300 de Esparta*, por exemplo (ambas adaptadas para o cinema). Apesar de a obra de Koike e Kojima ter sido publicada pela primeira vez no Brasil na década de 1980, foi apenas de 2002 a 2007 que a Editora Panini lançou todos os 28 volumes que completam a saga. *Lobo Solitário* tem grande valor por retratar com fidedignidade o Período Edo (1603-1868), ou Era do Shogunato, época de ouro dos samurais.

O roteirista Kazuo Koike fez seu nome com *Lobo Solitário*, um verdadeiro épico de mais de 8 mil páginas cocriado e ilustrado por Goseki Kojima de 1970 a 1976. O mangá combina violência extraordinária e tranquilidade plácida, contrastando o talento do espadachim “Lobo” Itto Ogami, um ex-executor real dedicado à vingança pelo assassinato de sua esposa, com a inocência de seu “filhote” de cabelo amarrado, seu filho sobrevivente, o bebê Daigoro. Juntos, os dois pegam a estrada, com o pai levando o menino num carrinho de madeira [...] ou prendendo-o às suas costas. Itto, estoico em seu tormento interior, ganha a vida como um espadachim de aluguel [...]. Ele se preocupa tanto com sua vingança que pode aparentar distanciamento ou até mesmo restrições em relação ao filho, mas existe um elo poderoso entre os dois. (GRAVETT, 2006, p. 109)

O mangaká (ou desenhista de mangás) Goseki Kojima faleceu em 2000. Mesmo com os anos, como aponta Kazuo Koike no Posfácio reproduzido a seguir, o apelo de *Lobo Solitário* junto ao público não arrefeceu. Para ele, os traços fluídos e a visão de mundo de Kojima foram

²⁸ De acordo com Sonia Luyten, a pioneira (na década de 1970) e maior referência acadêmica em relação ao estudo de mangás no Brasil, “a forma que mais reflete a tradição cultural intensamente visual são os mangás (as histórias em quadrinhos japonesas). Atualmente, as imagens dos mangás, consumidos por milhares de pessoas semanalmente, mostram uma mudança de ideias políticas e culturais do Oriente para o Ocidente” (2005, p. 8).

tão fundamentais para a criação da obra quanto as palavras do enredo – imagem e texto foram responsáveis, juntos, pelo sucesso alcançado. O interesse ainda grande pela obra, então, o preocupava em relação a uma continuação da saga, porque parecia inconcebível se debruçar mais uma vez sobre a história sem seu parceiro. Mas Koike conheceu Hideki Mori, grande admirador da obra de Kojima, a responsável por ele próprio virar um mangaká.

Uma nova e diferente parceria foi estabelecida, com Mori trabalhando de acordo com a influência do trabalho de Kojima, tentando respeitar, sempre que possível, a obra original. O primeiro desenhista foi creditado na capa da nova coleção, *Novo Lobo Solitário*²⁹, como criador da arte original, do conceito visual da narrativa. Por mais que Mori esteja seguindo uma demanda de mercado, como é a realidade de muitos artistas na área que trabalham para grandes editoras, por exemplo, queremos chamar a atenção aqui para o fato de uma parte da produção artística ter seu valor reconhecido no conjunto da obra, não sendo desprezada, assim, a coautoria entre Kojima e Koike.

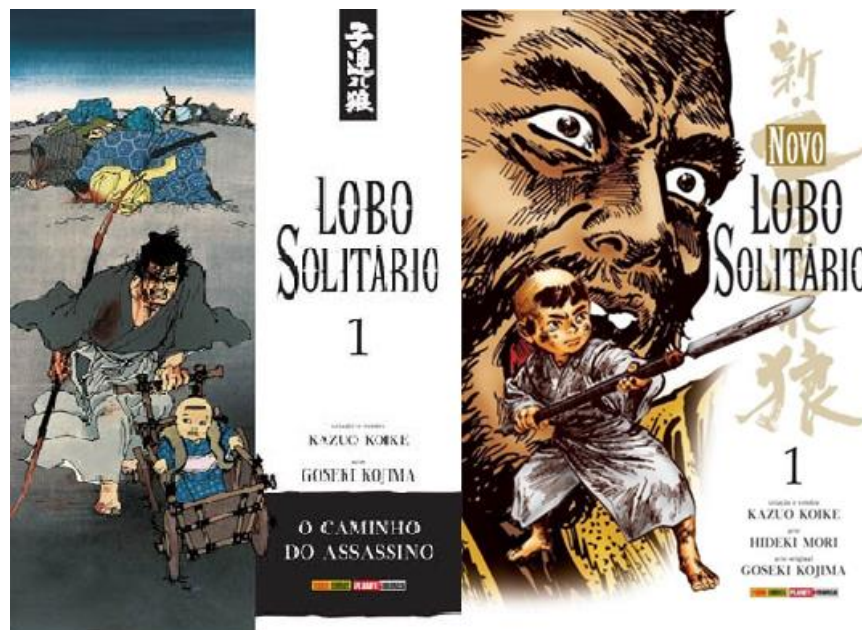


Figura 2.4 – As capas das edições n. 1 de **Lobo Solitário** e **O Novo Lobo Solitário**.

Fonte: <<https://loja.panini.com.br>>.

²⁹ Partindo do desfecho da coleção original, a publicação de *Novo Lobo Solitário* segue a trajetória de Daigoro, o “filhote”, após a morte de Itto em duelo.

POSFÁCIO

Eu (Kazuo Koike), Goseki Kojima e Hideki Mori

Se Goseki Kojima não tivesse existido, sinto que o Kazuo Koike também não teria existido neste mundo.

A nossa relação não pode ser descrita por palavras, como “éramos camaradas” ou a “famosa dupla que se deu bem”. Acho até que éramos ligados por laços de um destino compartilhado. Quantos trabalhos colocamos juntos neste mundo? Todos eles terem sido tão bem aceitos por uma grande quantidade de leitores é algo que teria sido impossível para a mão de apenas um autor.

Mas, ainda com tanta coisa para se colocar no papel, Goseki se foi, me deixando para trás. A ideia de nunca mais poder escrever histórias de época com ele me afundou nas profundezas da escuridão. Vi as nuvens passando pelo céu, as estações se repetindo e, com o coração ainda partido, os anos se acumularam, como cinzas depositadas no chão. Me sentia envolto em letargia quando alguém me despertou subitamente. Eram pessoas comentando que Ronaldo, um jogador de futebol brasileiro, estava imitando o corte de cabelo de Daigoro. Então, percebi que havia uma multidão maior ainda me indagando “o que aconteceu com Daigoro, depois de tudo”?! Com a exibição e uma nova versão televisiva de *Lobo Solitário* (2002 a 2004), voltaram as oportunidades de entrevista e as coisas começaram a se agitar à minha volta. Os anos haviam se passado e as pessoas não tinham se esquecido de *Lobo Solitário*. Dizem que é a época que faz a obra, então, talvez, esta época esteja clamando por *Lobo Solitário* de novo.

Enquanto isso, eu estava recebendo a proposta da revista semanal *Post* (Shogakukan) para publicar o *Novo Lobo Solitário* em suas páginas. Claro que meu coração bateu mais forte, mas não tinha a menor intenção de recuperar as chaves de onde tranquei essa obra. Como poderia, sem a presença de Goseki? Não é um filho só meu. Precisaria da autorização dele. E, acima de tudo, quem ficaria encarregado da arte precisaria estar no mesmo patamar que ele ou até superá-lo. Foi quando conheci alguém. Era Hideki Mori. Um desenhista de talento comprovado, que havia recebido um prêmio Shogakukan pelo título Bokko (publicado na revista *Big Comic*, de 1992 a 1996). Eu tinha lido e o conhecia pelo nome. Ele podia ser uma grande promessa, mas não havia como compará-lo a Goseki Kojima.

No entanto, os olhos dele ocultavam um fogo. A mão que me cumprimentava estava quente e tremendo. Perguntei a ele por quê. Ele me respondeu “entrei neste mundo dos mangás por causa de *Lobo Solitário*. Aprendi a desenhar com os traços do mestre Goseki”. A sinceridade em seus olhos transmitia com fidelidade a emoção que ele estava sentindo naquela hora. Ao folhear os desenhos que ele havia trazido, fiquei abalado. Sempre achei o traço dele parecido com o do Goseki, contudo, aqueles desenhos, em específico, estavam além disso. Não pude conter as lágrimas na frente de todo mundo.

Dias depois, visitei a viúva de Goseki, com a proposta de que Hideki Mori desenhasse a nova história do filhote do *Lobo Solitário*, inspirado nos traços de seu falecido marido, e ela aceitou de bom grado. E, para salientar que os direitos daquela arte ainda pertenciam a Goseki, resolvemos colocar seu nome nos créditos como “Arte original: Goseki Kojima”.

Quando obras do passado ganham uma continuação ou uma nova versão, acho justo que o desenhista original receba uma menção honrosa. E espero que isso possa se tornar uma constante, assim como estamos fazendo em *Lobo Solitário*. Não é tão raro que obras sejam

ressuscitadas depois de um tempo, mas uma história que retoma exatamente do ponto onde terminou, só conheço a nossa.

Aquele Daigoro que havia sido deixado sozinho ao lado do cadáver de seu pai voltou a dar seus próprios passos. Quem o guia, agora, é Shigekata Togo, o fundador do estilo Jigen-ryu. Ele também é um lobo carregando um filhote, mas, agora, quem tece a sua história somos eu e Hideki Mori, e, de certa forma, Goseki Kojima também.

De corpo e alma...

Kazuo Koike

5 de agosto de 2004, à noite.

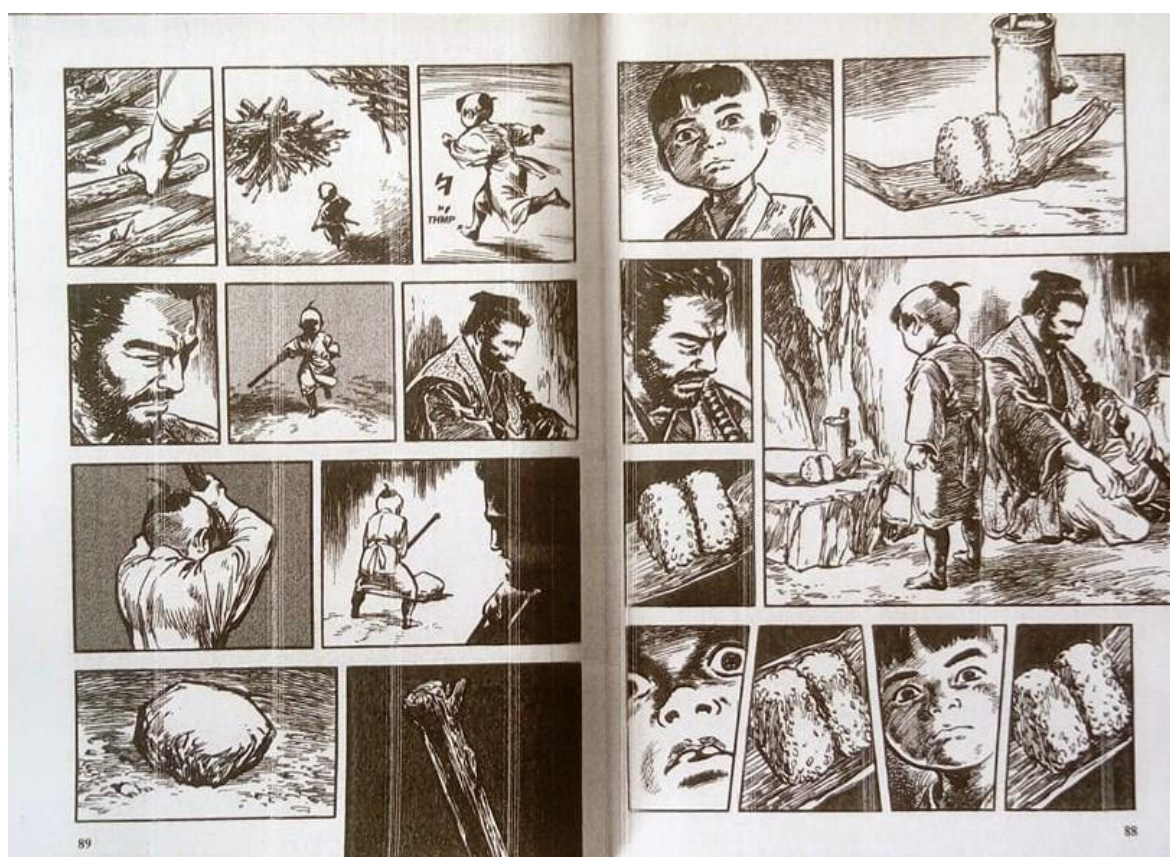


Figura 2.5 – Reforçando a importância da autoria conjunta de que Koike fala no Posfácio reproduzido anteriormente, é possível perceber, por estas duas páginas do volume 1 produzido por Koike e Mori, que *Lobo Solitário* e, agora, *Novo Lobo Solitário*, são obras marcadas pela escassez de falas, em que a narrativa pode se desenvolver por páginas e páginas apenas com a inclusão de onomatopeias, por exemplo. A visão e a interpretação do desenhista têm, aqui, um peso extra para a fluidez da leitura. É preciso chamar a atenção, ainda, que, por se tratar de um mangá, a leitura deve ser feita da direita para a esquerda (ver a paginação indicada na imagem), ao contrário do formato ocidental.

Fonte: KOIKE, MORI E KOJIMA, 2017, p. 88-89.

2.4.2.2. Neil Gaiman and Dave McKean

É possível afirmar que Neil Gaiman é um dos nomes mais conhecidos e prestigiados no mundo dos quadrinhos, tornando-se um fenômeno pop sem precedentes. Trabalhou com quadrinhos mais autorais, com materiais mais comerciais, como *Batman*, da Editora DC, se aventurou pela literatura, com romances, contos e livros infantojuvenis³⁰ e até mesmo no cinema. Na década de 1980, ele recebeu o aval da Editora DC³¹ para reformular a ideia de um personagem que assumiu muitas formas ao longo da história da empresa. Assim, a partir de dezembro de 1988, no Reino Unido, Sandman – o mito do “homem de areia”, que fez parte do legado de escritores como o alemão E.T.A. Hoffmann – se tornou oficialmente Morpheus, o Senhor dos Sonhos. Durante cerca de oito anos e por 75 edições, Gaiman escreveu as histórias de Morpheus e de seus outros seis irmãos, os Perpétuos – Morte, Desejo, Destruição, Desespero, Destino e Delírio³², lançadas no Brasil pela Editora Globo, entre 1989 e 1998. Com o sucesso de público e de crítica, no começo da década de 1990 as histórias foram reorganizadas em dez edições, que foram publicadas no Brasil pela Editora Conrad, entre 2005 e 2008, começando por *Prelúdios e noturnos*.

³⁰ Entre eles, podemos citar, por exemplo, *Deuses americanos*, *Os filhos de Anansi*, *Coisas frágeis* (1 e 2), *Coraline*, *Stardust – o mistério da estrela*.

³¹ Criado em 1993, Vertigo se tornou um selo de natureza alternativa e voltado para o público adulto, assumindo publicações mais maduras da DC como *Hellblazer*, *Preacher*, *O monstro do pântano* e a própria *Sandman*, entre outras, em resposta ao sucesso delas em meados dos anos 1980.

³² Originalmente, em inglês, **Dream**, **Death**, **Desire**, **Destruction**, **Despair**, **Destiny** e **Delirium**.



Figura 2.6 – Três versões do personagem Sandman, da Editora DC. À esquerda, Wesley Dodds, o Sandman da Era de Ouro. No meio, como Garrett Stanford. Por fim, à direita, o Morpheus concebido por Neil Gaiman e Sam Keith (o desenhista das primeiras histórias), inspirado em Robert Smith, vocalista da banda *The Cure* e em Peter Murphy, da banda *Bauhaus*.

Fontes:

<[http://dc.wikia.com/wiki/The_Golden_Age_Sandman_Archives_Vol._1_\(Collected\)](http://dc.wikia.com/wiki/The_Golden_Age_Sandman_Archives_Vol._1_(Collected))>,
 <<https://comicbookrealm.com/series/4361/0/the-sandman>> e
 <https://www.goodreads.com/book/show/47697.The_Sandman>.

Em todos esses anos de Sandman, Gaiman trabalhou com diversos artistas conceituados, e podemos ver a diversidade de estilos até mesmo em uma única edição. Cada história ganha uma perspectiva distinta, uma interpretação muito particular de desenhistas como Sam Keith, Charles Vess, Kelley Jones, Jill Thompson, Marc Hempel, Mike Dringenberg. Mas, nessa constelação de talentos, um nome se destaca: Dave McKean.

Gaiman conheceu McKean, na época um estudante de arte, em 1986. A partir desse encontro, eles decidiram trabalhar juntos em *Violent cases*. Depois desse primeiro trabalho, eles fizeram parceria para vários outros projetos, como para o primeiro livro infantil de Gaiman, *O dia em que troquei meu pai por dois peixinhos vermelhos*, publicado em 1997 pela White Wolf Publishing. Mas o que tornou a relação profissional de ambos conhecida no meio foi a produção de McKean de algumas histórias e de todas as capas de *Sandman*.

Como McKean disse em entrevistas, “Violent cases foi onde eu e Gaiman fincamos nossa bandeira”, estabelecendo a dupla como uma força criativa a ser reconhecida. A arte de McKean fortalece a história de Gaiman; o artista acrescenta pequenos toques através dela, como o de basear o visual do narrador anônimo em Gaiman. Desde o começo, Gaiman e McKean se encontram em sintonia, combinando suas forças artísticas individuais para produzir um trabalho superior que nenhum dos dois conseguiria fazer sozinho. Veja a introdução de Gaiman numa edição posterior: “Uma das coisas que mais me impressionou no trabalho de Dave [...] foi seu senso de narração e *design*. Eu sabia que, se fosse escrever algo para ele desenhar, eu deixaria que ele contasse a história, deixaria ele descobrir as progressões dos quadrinhos”. (WAGNER, GOLDEN e BISSETTE, 2011, p. 233-234)

Ainda sobre esse primeiro trabalho juntos, McKean menciona que a relação logo se tornou bem clara entre eles: “[...] nossa regra básica – de que Neil tem a palavra final nas letras e eu nas ilustrações – ser sempre levada em consideração” (ibidem, p. 238). O resultado, apesar das demandas de mercado e pressões da editora quanto a prazos, era definido por ambos, não apenas por aquele que escrevia o enredo. Até mesmo as capas, no caso de *Sandman*, tornaram-se parte fundamental da construção do universo onírico do personagem. Sobre elas, McKean tem a dizer:

O processo mudou muito naqueles sete anos... eu estava mais confiante, mais disposto a brincar, e Neil cada vez mais pressionado por datas de entrega. Quando a série começou, eu podia ler os roteiros. Já no final, tinha sorte se conseguisse ler uma frase de referência. Mas daí a relação entre capa e interior já tinha se tornado mais um sentimento, uma atmosfera, um filtro que corria a história, mais do que um retrato literal do que acontecia lá dentro. (ibidem, p. 240)

Muitas vezes subestimada pelas próprias editoras, a capa de uma obra, seja de quadrinhos ou de qualquer outro tipo de produção, reflete o primeiro contato do público com uma história. Para McKean, como ele mesmo disse, a criação delas transformou-se em uma experimentação, uma forma de interpretar e preparar os leitores para uma atmosfera, um mundo novo a ser conhecido. Entre os grandes admiradores de *Sandman*, as criações desse artista são facilmente reconhecíveis pela inovação estabelecida na época, se tornaram parte indissociável do todo.

2.4.2.3. Robert Crumb e Aline Kominsky-Crumb

Robert Crumb é conhecido como um dos pioneiros da arte underground quadrinística norte-americana. Nascido em 1943, na Pensilvânia, publicou em 1968 a primeira edição de *Zap Comix*, um dos primeiros frutos do movimento da contracultura, estabelecendo os fundamentos dos quadrinhos alternativos. Desde então, o criador de *Friz The Cat*, *Mr. Natural* e *Genesis* tem tido seu traçado pesado, explícito e inconfundível reconhecido por gerações de artistas e leitores.

Crumb conheceu Aline em 1971, por meio de um amigo em comum que a considerava parecida com as figuras femininas do artista – mulheres de constituição grande, pelas quais ele sentia atração. “Mesmo antes de conhecer Aline Kominsky, a indócil refugiada de Long Island [...], Robert Crumb já havia criado de maneira premonitória uma personagem chamada ‘Honeybunch Kominski’” (CRUMB e KOMINSKY-CRUMB, 2018, 1ª orelha). A atração e o entendimento entre os dois foram imediatos.

Ela, nascida em 1948 como Aline Goldsmith, também era uma artista underground, feminista e pioneira da autobiografia em quadrinhos, tendo lançado em 1972 *Goldie, a neurotic woman*. A colaboração entre eles não tardou a vir, e em 1974 eles começaram a desenhar juntos *Aline and Bob's Dirty Laundry comics*. Essa produção conjunta, que durou até 1992, foi reunida em 2012 nos EUA sob o título *Drawn together* – publicado no Brasil em 2018 pelo selo Quadrinhos na Cia como *Desenhados um para o outro*.

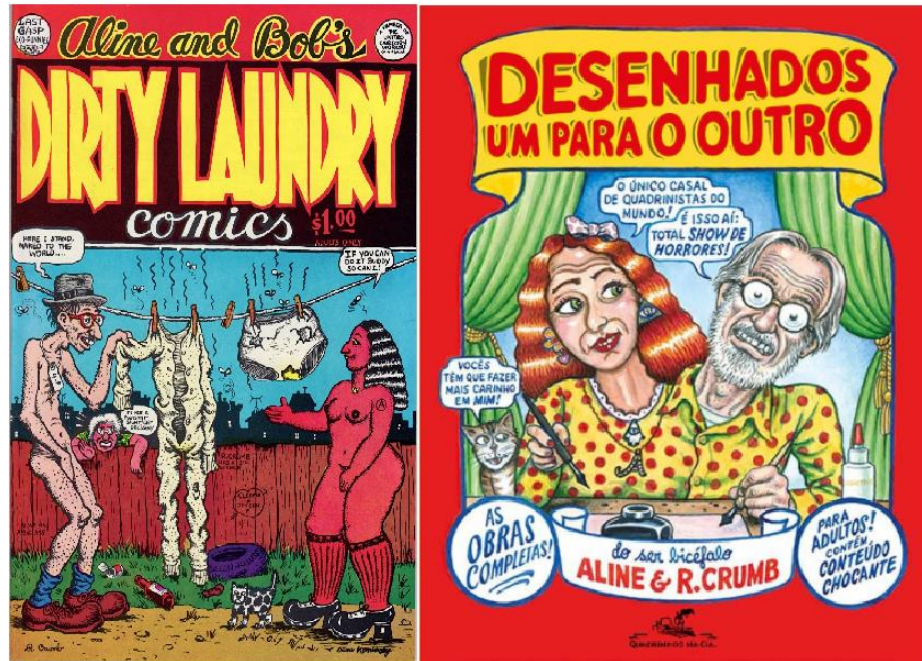


Figura 2.7 – À esquerda, capa da primeira edição de *Dirty laundry comics*. Direitos iguais entre o casal: se ele pode ficar nu, ela também pode – o poder de ação dos dois é o mesmo nas narrativas. À direita, capa da edição brasileira de *Drawn together*, reunindo o resultado de uma parceria profissional e afetiva de 40 anos – como partes que se completam, são duas cabeças, duas visões de mundo que se harmonizaram em um único corpo.

Fontes:

<http://www.deniskitchen.com/mm5/merchant.mvc?Store_code=SK&Screen=PROD&Product_Code=CB_laundry1> e <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=65066>>.

O autointitulado “único casal, macho e fêmea, que faz quadrinhos juntos” desenharam em um mesmo quadrinho, retratando cada um a si mesmo. Nas histórias transgressoras e brutalmente honestas –, como não poderia deixar de ser, em consonância ao casamento boêmio e caótico dos dois –, a crueza do traço de Aline se funde ao estilo sujo e caricatural de Crumb. O peso da autoria entre ambos em projetos colaborativos é quase o mesmo, pois cada um assume o respectivo protagonismo na vida de um casal. A única diferença perceptível nessa divisão de trabalho é o fato de ser possível constatar o traçado de Crumb também para compor as paisagens de fundo. A sintonia cáustica, irônica e afetiva entre os dois se revela até mesmo nas conversas metalinguísticas dentro das histórias:



Figura 2.8 – Nos dois quadrinhos acima, é possível perceber os traços de cada um, mesmo nos balões de falas. Cada um tem sua própria voz e seu próprio espaço – ainda que Crumb não resista a “fazer melhorias” no desenho da esposa, que ironiza o fato, como em uma conversa íntima de um casal na qual o leitor se intromete como voyeur.

Fonte: CRUMB e KOMINSKY-CRUMB, 2018, p. 5.

2.4.2.4. Gabriel Bá e Fábio Moon

No cenário brasileiro, temos um exemplo de coautoria entre os gêmeos Gabriel Bá e Fábio Moon. Nascidos em São Paulo, em 1976, ambos são formados em Artes Plásticas. Depois de colaborar com os fanzines *Vez em Quando* (1993) e *Ícones* (1994-1995), eles lançaram *10 pãezinhos* em 1997. A partir deste fanzine³³, foram publicadas cinco coletâneas, a saber: *O girassol e a lua* (2000, Via Lettera), *Meu coração, não sei por quê* (2001, Vila Lettera), *Crítica* (2004, Devir), *Mesa para dois* (2006, Devir) e *Fanzine* (2007, Devir).

Nas imagens a seguir, reproduzimos duas versões da mesma história do livro *Crítica*. “Reflexões”, de 2002, foi publicada, nessa obra, em duas versões diferentes: a primeira delas por Moon, como é possível averiguar na assinatura no canto inferior direito da página 30; e a segunda, por Bá, assinada na página 31, logo abaixo do título no primeiro quadro do canto superior esquerdo. A escolha por incluir as duas versões aqui é para demonstrar a diferença de

³³ *10 pãezinhos*, depois de 40 números impressos, passou a ser publicado por meio virtual, no site dos autores (<<http://10paezinhos.blog.uol.com.br/>>).

estilos e o modo como cada um deles interpretou a mesma história. É possível observar que são reproduzidas exatamente as mesmas falas – curiosamente em um enredo que trata da duplicidade do eu –, enriquecidas por diferentes visões. Até mesmo a quebra das falas nos balões e o recurso de negritar certas expressões são aproveitados de modo diferente entre os dois.



Figura 2.9 – A história “Reflexões”, na obra *Crítica*, em versões de Fábio Moon e Gabriel Bá, respectivamente.

Fonte: MOON e BÁ, 2004, p. 26-30 e 31-35.



Figura 2.9 (cont.)

Falando em produções mais recentes dos gêmeos, *Daytripper* (2011) é uma obra reconhecida e vencedora do prêmio Eisner. Por dez capítulos, acompanhamos a história de Brás de Oliva Domingos, que passa seus dias escrevendo obituários e almejando se tornar um escritor de sucesso. Nesta altura da carreira dos gêmeos, vemos que o traçado de ambos se confunde, criando um trabalho mais harmônico e coeso. A primeira figura à esquerda mostra a página de abertura da obra, com a assinatura de ambos os gêmeos como autores. A segunda imagem na primeira fileira mostra um desenho assinado apenas por Gabriel Bá (no canto esquerdo dela). Já as duas imagens da segunda fileira estão no final da obra: a primeira é assinada pelos dois, encerrando a narrativa, e a segunda é assinada, por sua vez, apenas por Moon.



Figura 2.10 – Páginas de *Daytripper*, um dos trabalhos mais conhecidos dos gêmeos.
Fonte: MOON e BÁ, 2011, p. 8 e 9; 250 e 251.



Figura 2.10 (cont.)

Em 2017, os gêmeos tiveram a oportunidade de trabalhar com um conto de Neil Gaiman, autor já mencionado, para publicar *Como falar com garotas em festas*. Depois que Gaiman leu *Daytripper*, deu seu consentimento para que os dois fizessem a versão em quadrinhos da história que ele escreveu. O texto original foi quase integralmente aproveitado, mas a interpretação, os enfoques, os enquadramentos e as cores são dos irmãos.



Figura 2.11 – Edição nacional de *Como falar com garotas em festas*, publicada pela Quadrinhos na Cia.

Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/images/livros/65098_gg.jpg>

2.4.2.5. Marvel way

Neste tópico, prosseguimos com a ideia de coautoria, mas, para efeitos de ilustração dos diferentes métodos de trabalho possíveis, estabelecida em um ordenamento de processos não tradicional no mundo dos quadrinhos³⁴. Stanley Martin Lieber, mais conhecido como Stan Lee, começou na adolescência a se envolver com a indústria de quadrinhos, trabalhando para a Magazine Management Company. Em 1961, com uma crise que assolou o mercado, pensou em desistir daquilo a que tinha se dedicado por décadas. Dois acontecimentos mudaram sua opinião e causaram um enorme impacto à indústria, algo que reverbera até os dias de hoje por conta da fase dos super-heróis no cinema: primeiro, Martin Goodman veio contar a Lee que Jack Liebowitz, responsável pela editora rival DC Comics, lhe havia dito que criara uma revista que reunia todos os seus personagens mais importantes, sob o nome de Liga da Justiça da América,

³⁴ Como citado mais adiante em mais detalhes, no caso de *El arte de volar*, o processo de trabalho entre Altarriba e Kim seguiu o modo mais tradicional, de produção de desenhos em cima de um roteiro que já estava pronto.

o que tinha se revelado um grande sucesso de público. Goodman sugeriu, então, que Lee roubasse essa ideia e montasse sua própria equipe de super-heróis. Lee, em dúvida sobre isso por conta de experiências malsucedidas no passado, pensou em esquecer o conselho. Foi então que um segundo fato, a insistência da esposa de Lee para que ele não desistisse e fizesse as coisas à sua maneira, como achasse melhor, o que o levou a, afinal, fazer uma tentativa. E tudo começou com o *Quarteto Fantástico*, um quarteto conhecido até os dias de hoje pelos fãs de quadrinhos. Depois de muitas tentativas e rascunhos, outros personagens foram surgindo, como os pertencentes aos Vingadores, aos Guardiões da Galáxia, aos X-men, aos Defensores etc.

No ano seguinte, essa nova geração de publicações levaria o nome de Marvel Comics (HOWE, 2013, p. 5-6). A Marvel foi crescendo como empresa, atraindo novos colaboradores, e adquirindo uma legião de admiradores, ávidos por novas histórias daquele universo de personagens. Nesse sentido, para atender aos apertados prazos e às demandas editoriais, foi estabelecido um curioso processo de trabalho – e Lee sempre dava um jeito de cumprir esses prazos, mesmo que o resultado pudesse, quando a carga de pressão era maior, parecer um pouco descuidado a olhos mais críticos. De uma forma supostamente às avessas, muitas vezes o que surgia primeiro não era o texto, e sim o desenho.

[...] nos últimos anos, Lee vinha fornecendo aos artistas apenas sinopses em vez de roteiros completos, a fim de aliviar sua carga de trabalho e evitar engarrafamento no cronograma de produção. Tendo só o argumento, muitas vezes era o artista que determinava as quebras de página e os detalhes da trama. Quando as páginas desenhadas voltavam a Lee, ele escrevia o diálogo, às vezes encobria alguma inconsistência e por vezes mudava as intenções do artista. Com o tempo, isso viria a tornar-se um canal eficiente de sinergia criativa; naqueles primeiros dias, o resultado podia ficar desconexo. (ibidem, p. 28)

Esse processo é o que ficou largamente conhecido como Marvel way. Como é possível imaginar, há um grande preconceito sobre essa maneira de trabalho, uma vez que Lee trabalhava os diálogos em cima do desenho já pronto. Mas é importante entender que, quando falamos de quadrinhos, imagem e texto escrito se revelam peças fundamentais do mesmo

esquema. Toda forma de criação é válida, desde que o resultado final funcione e seja harmonioso.

2.4.2.6. Relatos transgeracionais

Como já mencionado no Capítulo 1, a Ley de la Memoria Histórica (12/2007) favoreceu a publicação de diversos romances gráficos cujas histórias são ambientadas durante a Guerra Civil Espanhola e o franquismo, como é o caso do romance que se transformou em objeto de análise deste trabalho, *El arte de volar*. Outras duas obras que são exemplos de colaboração mais direta entre gerações para formalizar e transmitir o testemunho de uma época tão difícil para a história da Espanha são: *Un largo silencio* e, em caráter menos explícito, a trilogia de Sento Llobel sobre a história de seu sogro, *Dr. Uriel*.

O primeiro, *Un largo silencio*³⁵, é creditado – é importante frisar na discussão apresentada até aqui – como de autoria tanto de Francisco Gallardo Sarmiento como de Miguel Gallardo. Logo na dedicatória da obra, “A mis padres, Francisco Gallardo y Dolores Paredes” (2012, p. 5), ficamos sabendo que Francisco é, pois, pai de Miguel. Essa obra traz, em primeira pessoa, o relato dos 31 primeiros anos de vida de Francisco, um militar republicano. A peculiaridade dessa obra quanto à forma é a maneira heterogênea com que esse relato é apresentado: páginas que simulam o jorro da datilografia de palavras há décadas reprimidas pelo pai são combinadas com desenhos soltos e quadrinhos feitos pelo filho, além da reprodução de fotografias antigas em um apêndice final. Todos esses recursos narrativos formam o todo que nos apresenta, nos dias atuais, sofrimentos e privações vividas durante os dois contextos históricos mencionados.

³⁵ Esse romance foi publicado pela primeira vez em 1997 por Edicions de Ponent – a mesma que lançou *El arte de volar* - e quinze anos depois pela editora Astiberri.



Figura 2.12 – Em sentido horário: capa da edição de 2012 de *Um largo silencio*; página representando o relato datilografado do pai, Francisco; o desenho interpretativo do filho, Miguel; reprodução de fotos da época.

Fonte: Gallardo e Sarmiento, 2012, capa, p. 37, 56 e 68.

Quanto à segunda obra, *Dr. Uriel*³⁶, de Vicent Llobell Bisbal, conhecido como Sento, ela traz a história Pablo Uriel Díez, estudante de medicina que foi preso algumas vezes e exerceu seu ofício em condições precárias durante a Guerra Civil. Sento é genro de Uriel, tendo conhecido sua esposa, Elena Uriel, na Faculdade de Belas Artes de Valência em meados dos anos 1970. Embora na capa da obra conste apenas o nome de Sento como autor, no anexo da

³⁶ Originalmente publicada como uma trilogia pela editora Sins Entido: *Un médico novato*, *Atrapado en Belchite* e *Vencedor y Vencido*, entre 2012 e 2016. Atualmente, está disponível em edição integral e única com capa dura produzida pela Astiberri (2017).

edição única, chamado “Álbum de recuerdos”, há uma foto de três pessoas, creditadas como as autoras: Pablo, o protagonista e responsável pelas lembranças reproduzidas na obra; Sento, o criador dos quadrinhos a partir de sua interpretação dessas lembranças; e Elena, a responsável pela suave coloração (que pode ser vista na Figura 2.13) em tons pastéis das páginas, que muitas vezes funciona como elucidação de símbolos, bandeiras, tempo (se dia ou noite), entre outros detalhes.



Figura 2.13 – Na imagem, as três principais pessoas que tornaram possível a obra *Dr. Uriel*.
Fonte: Sento, 2017, p. 425.



Figura 2.14 – Em sentido horário: capa da edição única de 2017 de *Dr. Uriel*; reprodução de uma das páginas da obra, ilustrando a parceria entre Sento e sua esposa; as capas da trilogia original que compõe essa obra.

Fonte: <<http://www.getafecapital.com/2017/04/el-desasosiego/>> e
<<https://saludytebeos.blogspot.com.br/2016/04/vencedor-y-vencido-dr-Uriel-y-los.html>>

2.5. Parceria entre Altarriba e Kim

El arte de volar também se revela um relato transgeracional da Espanha do século XX, na medida em que Altarriba desenvolve seu roteiro com base nas conversas e escritos deixados por seu pai após o suicídio. Em maio de 2016, em Barcelona, o autor concedeu uma entrevista

ao professor doutor Ivan Rodrigues Martin, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

Nessa entrevista, uma das perguntas feitas a ele foi sobre como transcorreu o processo de produção conjunta com o cartunista Kim. Segundo Altarriba:

[...] Yo no conocía a Kim, conocía sus dibujos. Yo me encontraba en una situación, yo quería hacer un cómic, lo tenía muy claro, aun a sabiendas de que hacer un guión de cómic me convertía en un autor dependiente de un dibujante ¿no? [...] Entonces cuando estaba en plena redacción del guión, conocí a Kim en un festival de cómic, y estuvimos hablando. Él es un poco mayor que yo pero pertenecemos a la misma generación y su padre fue médico aquí en Barcelona, en la Barcelona anarquista y todo eso. Pues cuando llegaron las fuerzas franquistas como él había atendido fundamentalmente a los heridos de la República, me parece que tuvo una condena, no sé si fue una de esas condenas a muerte, que hubo muchas, que al final se saldó únicamente con tres años de cárcel. Pero estuvo en la cárcel, es decir, que ahí tenía a un dibujante que ya era sensible y también tenía una memoria paterna, ¿no? O sea, un recuerdo de un padre que también había sufrido el franquismo y eso ya me animó a hablarle de este guión. Pero él nunca había trabajado en un proyecto tan largo. [...] Entonces él me dijo que yo le mandara el guión y que él lo iría haciendo y así fue. Y entonces me dijo “sí me gusta, yo lo hago, con una única condición, no me des prisa porque tengo que hacer otras cosas” y se embarcó en esta aventura, realmente una aventura, sin ningún tipo de adelanto editorial, ni siquiera la seguridad de que nos fueran a publicar. Por eso yo le estoy muy agradecido a Kim, de ese gesto de generosidad. Y realmente como los guiones que hago son muy descriptivos, muy minuciosos y, además, incluso los cuido literariamente, porque yo pienso que puedo tener solo un lector pero no me puedo permitir aburrirle, ¿no? Este lector lo tengo que mimar, lo tengo que cuidar muchísimo porque es el lector que va a poner en imágenes, según cómo lo sienta y cómo le trasmite toda la situación, la descripción precisa de los distintos elementos que aparecen en cada una de las viñetas, incluso las indicaciones técnicas del plano, del cuadro, porque narrativamente son muy importantes también. Así que yo hago un guión muy detallado y esto a Kim le sirvió de guía y le funcionó muy bien, estupendamente y, salvo en algunos casos, nos llamamos por teléfono porque tenía alguna duda, alguna cosa, algún elemento, la torre del pueblo de Peñaflor, no sé, alguna de estas imágenes más oníricas que no las terminaba de ver claras y todo eso. Pero, realmente, aunque se prolongó durante mucho tiempo porque yo empecé a escribir el guión en 2004 y el libro se publica en 2009, es decir, tarda cuatro años. [...] Yo le mandaba la documentación pero él también se documentaba, él también tenía recuerdos, entonces yo creo que ya conectó la historia con su sensibilidad, con su memoria. Él es un hombre también que siempre le ha interesado mucho este período, tiene mucha documentación gráfica, fotográfica, ha visto muchas películas, entonces lo de los vestuarios, las armas, los coches de época y todo esto está muy cuidado, correspondiendo a la época y yo creo que de esa hemos hecho una muy buena conexión. Ayer nos lo decía uno que pasaba en la Feria del cómic: “es que tenéis muy buena química... muy buena química”, y luego como persona nos llevamos muy bien, somos muy amigos ahora. (MARTIN, 2016, p. 291-293)

Quando Altarriba diz que, para fazer uma história em quadrinhos, ele se torna dependente de um desenhista, atesta e reconhece o trabalho conjunto do responsável pelas palavras e do responsável pelas imagens da narrativa – ele e Kim. Uma obra desse tipo até prescinde de palavras escritas em diálogos, narração etc., como já mencionado antes, para contar uma história, mas são necessárias, ao menos, imagens e um planejamento delineado da ordenação delas – ou seja, um roteiro. Ainda que a história seja da família de Altarriba, as lembranças, os arquivos e o conhecimento de mundo de Kim, como alguém que também tem um passado paterno ambientado na guerra, influenciam o resultado final da obra. A trajetória da família de Altarriba descrita em minúcias no roteiro, que chega a idealizar os planos de cada quadro, entre outros aspectos, se torna um guia para o trabalho ilustrativo e é interpretada por Kim por meio de seus traços. Tivesse Altarriba escolhido outro desenhista, o resultado seria outro; tivesse essa obra sido concebida em outro momento, anos antes ou depois, o resultado também seria diferente do apresentado – como em todos os casos de coautoria citados anteriormente no item 2.6, pelos quais fica evidente a importância da troca de ideias e de entendimento mútuo entre os artistas envolvidos.

Kim, até então, como já abordado, havia trabalhado com quadrinhos de humor, sem se comprometer com um projeto desse porte antes. Por isso, resolveu agir com cautela, pedindo um prazo sem urgências de mercado, desenhando à medida que lia o roteiro e sob o impacto inicial diante de cada acontecimento narrado. Todo o subsequente sucesso da experiência de trabalhar com Altarriba parece ter inspirado Kim para novos voos. Em 12 de abril de 2018, foi lançada a obra *Nieve en los bolsillos – Alemania 1963*, desta vez um projeto solo: os desenhos, as cores e o roteiro são todos de Kim. Sobre a história, Rouco (2018)³⁷ menciona:

En *Nieve en los bolsillos*, **Kim** nos cuenta su estancia como inmigrante en Ruenfeld (Alemania) adonde fue en los sesenta en busca de una vida mejor de la que la gris España franquista le ofrecía. A través de sus ojos vemos las historias,

³⁷ Disponível em: <<http://www.zonanegativa.com/nieve-en-los-bolsillos/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

sueños y desgracias de sus compañeros. Es importante que estas historias no caigan en el olvido y sobre todo que los que las vivieron sean los encargados de contarlas. Es la única manera que [sic] construir un relato fiel y verosímil de lo que fueron esos años, alejados de la propaganda oficial del régimen y las películas de la época.

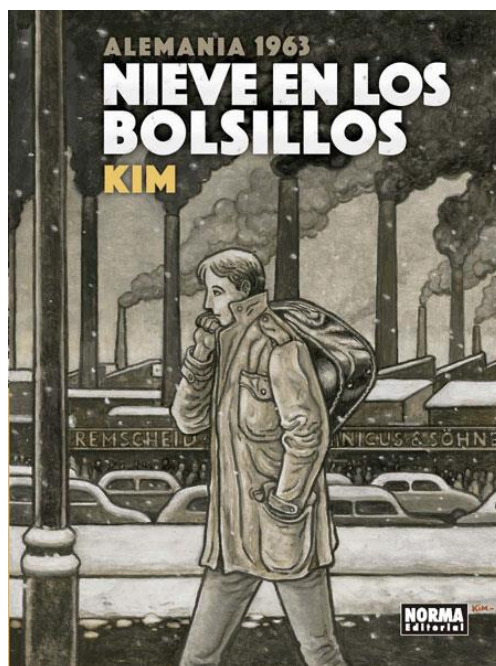


Figura 2.15 – Capa da obra criada por Kim e publicada pela Norma Editorial.

Fonte: <<http://www.normaeditorial.com/ficha/9788467931433/nieve-en-los-bolsillos-alemania-1963/>>

2.5.1. Preciosismos roteirísticos e decisões imagéticas

Para termos uma ideia da dimensão do preciosismo oferecido por Altarriba em seu roteiro e como forma de preparação para as análises a ser feitas no próximo capítulo, começemos, aqui, a fazer um paralelo entre o roteiro e a obra final:

VIÑETA 1.- El marco de la viñeta encuadra sin apenas margen el marco de una ventana vista desde el interior. Al otro lado de los cristales se ven los barrotes de una reja. No son los barrotes de una cárcel sino esos otros, menos tétricos pero igualmente herméticos, que se suelen colocar en las ventanas que dan a ras de calle. Al otro lado de la reja, como una sugerencia de libertad o como una invitación al vuelo, algunas nubes empañan apenas un cielo despejado. Un pájaro cruza el cielo. Monólogo de mi padre repartido en dos bocadillos.

CARTUCHO.- Mi padre se suicidó el 4 de mayo de 2001.

ANTONIO (pensando en off)

.- Bueno, ha llegado la hora...

ANTONIO (pensando en off)

.- ...la hora de echar a volar...



Figura 2.16 – Roteiro e respectiva imagem do primeiro quadro da obra, no Prólogo.

Fontes: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/>>; ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 11.

Pela Figura 2.16, vemos a preocupação de Altarriba em detalhar como deve ser essa janela enquadrada, para cujas grades ele oferece uma interpretação de aprisionamento e para cuja paisagem diante do protagonista ele indica uma ideia contrastante de liberdade e de voo. Nada é por acaso: ele chega ao detalhe de sugerir um pássaro atravessando esse mesmo céu

repleto de nuvens. E são designados pensamentos a esse personagem, que os tem “em dois bocados”. Porém, convém notar que o ponto de vista do leitor a partir do alto da cabeça desse personagem de costas, a distribuição desse panorama de nuvens, a forma como essas barras da janela se dispõem e até mesmo a posição específica do pássaro no céu no momento do enquadramento são provenientes da interpretação do desenhista quanto a essa descrição.

Temos, a seguir, outro exemplo, desta vez do primeiro quadro do primeiro capítulo, “El coche de madera”, na p. 17:

VIÑETA 1.- En un campo de labranza Antonio y sus dos hermanos escuchan atentamente las lecciones que les da su padre. Antonio es un niño de unos diez años, rubio, de ojos azules y despiertos que va vestido con pantalón corto de los que llegan hasta la rodilla y una camisa casi harapienta. A su lado está Miguel que tiene 15 o 16 años, pantalón largo de pana, camisa y pañuelo enrollado a la cintura a modo de faja (estilo baturro). Julián, el mayor (18 o 19), viste de manera similar pero con boina. Miguel y Julián presentan facciones endurecidas donde, más que la inteligencia, se lee la terquedad. Tiene que haber diferencia fisionómica entre los hermanos mayores y Antonio, de forma que el físico revele ya las diferencias de carácter entre quienes van a ser campesinos y quien sólo piensa en escapar del pueblo. Están colocados por orden de estatura descendente y observan con respeto cómo su

padre ara el campo que tienen delante. El padre, un hombre que frisa los cincuenta, fuerte aunque algo chaparro, curtido por el sol y por el trabajo en el campo y con cara de pocos amigos, maneja el arado con suma destreza. Tirado por un par de mulas, está metiendo el arado por una zona que no está labrada y que, visiblemente, forma parte de otra parcela. La parcela suya está totalmente labrada, con los surcos perfectamente abiertos. El padre está enseñando a sus hijos el truco para ampliar sus propiedades.

CARTUCHO.- Mi padre, que ahora soy yo, no conserva buenos recuerdos de su infancia. A los diez años dejó de ir a la escuela para trabajar en el campo.

PADRE .- ...Y cuando hayáis terminado de arar vuestro campo, metéis la reja en la linde con el vecino y le cogéis un par de surcos...



Figura 2.17 – Roteiro e respectiva imagem do primeiro quadro do primeiro capítulo.

Fontes: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/>>; ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 17.

Altarriba começa por descrever o ambiente, o do campo de trabalho. Em seguida, fala um pouco sobre a aparência do protagonista e de seus irmãos, sobre suas vestimentas e idades. Como irmão mais novo, Antonio se veste aparentemente de maneira mais simples, ao passo que seus irmãos seguem o estilo aragonês – Saragoça, a cidade mais próxima do povoado,

afinal, é capital da região de Aragão. No roteiro, vemos até mesmo marcas de personalidade como orientação para os desenhos, nos “rostos endurecidos” dos irmãos mais velhos, que “mais que inteligência, se lê a teimosia”, ou no rosto do pai, “curtido pelo sol e com cara de poucos amigos”. Isso é algo que poderá ser, por fim, transmitido ou não ao leitor por meio das imagens – e não anunciado pelas palavras originais –, a fim de que seja depreendido um significado.

No encerramento da narrativa, eis que há a seguinte solução:

Viñeta 209-220 .- Antonio despierta lúcido, tranquilo y decidido. Se lava, se afeita, se viste, se despide de los compañeros de la enfermería y se prepara para abandonar la habitación. Por fin va a echar a volar. La última viñeta es por lo tanto igual que la primera de la Introducción.



Figura 2.18 – Roteiro e respectivas duas últimas páginas da história.

Fontes: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/>>; ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 204-205.

Altarriba, aqui, contrariamente aos outros exemplos, adota um estilo mais sucinto, resumindo o conteúdo das duas últimas páginas em um parágrafo pequeno – o que oferece

maiores possibilidades ao trabalho de Kim –, mas deixa claro um detalhe importante: o último quadro deve refletir o mesmo panorama que o primeiro de todos. Embora não seja idêntico à imagem inicial da obra, ele representa a mesma ideia já mencionada no Capítulo 1: o encerramento de um ciclo, a partida para o voo.

3. IMAGENS METAFÓRICAS

“Morir es libertad humana, la única libertad verdadera del hombre, porque le libera de sí mismo, le desencadena de su sueño, de sus sueños.”

– José Bergamín, **Fronteras infernales de la poesía**, 2008, p. 29.

“[...] o artista [...] não pode transcrever o que vê. Pode apenas traduzi-lo para os termos do meio que utiliza.”

– E. H. Gombrich, **Arte e ilusão**, 1986, p. 28.

3.1. Entre o sonho e a realidade

Uma das características marcantes do movimento artístico do surrealismo é mesclar o uso de textos e imagens, como forma, por exemplo, de tornar mais indefinido os limites entre o mundo dos sonhos e o da realidade. A arte, assim como os sonhos, se revela poderosa ferramenta de manifestação do invisível como visível, como já disse o pintor Paul Klee³⁸. Foucault (2002, p. 20-21) se debruça sobre uma das obras mais famosas do artista surrealista Magritte, *Isto não é um cachimbo*, para questionar o efeito de estranhamento entre essa frase, que consta dentro da própria obra, e a imagem vinculada a ela.



Figura 3.1 – MAGRITTE, René. *Ceci n'est pas une pipe*. (60,33 × 81,12 cm), 1929.

Fonte: <<https://collections.lacma.org/node/239578>>

³⁸ Já abordamos a questão da manifestação do invisível no segundo capítulo, ao mencionar o que afirma Scott McCloud sobre as estratégias observadas em uma arte estática como os quadrinhos.

A presença do pronome demonstrativo “isto” (no francês, *ceci*) torna inevitável que associemos a frase à imagem colocada próxima a ela. O que a princípio pode parecer contraditório, por reconhecermos um cachimbo naqueles traços, nos leva a pensar que, sim, o enunciado está correto, porque aquilo não é exatamente um cachimbo, mas a representação de um. Não há outro enunciado ou mesmo informação que contradiga ou corrobore a frase presente na obra, resolvendo o assunto, então é através da imagem que vamos interpretar o que é dito tão taxativamente (*idem*).

Em outra parte de seu texto, Foucault afirma: “Pois as palavras que posso ler agora sob o desenho são, elas próprias, palavras desenhadas – imagens de palavras que o pintor colocou fora do cachimbo, mas no perímetro geral (aliás, indeterminável) de seu desenho” (*ibidem*, p. 24-25). E ele trabalha o conceito de caligrama, abordando a função dupla da escrita, que, como “sinal, a letra permite fixar as palavras; linha, ela permite figurar a coisa. [...] o caligrama pretende [...] mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (*ibidem*, p. 23). Mas, ainda que essa função dupla não seja desempenhada ao mesmo tempo – a palavra não consegue dizer e representar simultaneamente (*ibidem*, p. 27) –, há um detalhe sutil nessa obra que liga irrevogavelmente o texto à imagem: o pronome demonstrativo “isto” (*ibidem*, p. 29). Como em uma história em quadrinhos, se mostra difícil separar, quando ambos estão presentes – quando não se refere a uma obra do gênero que seja composta apenas de imagens, sem linguagem gráfica –, texto de imagem, vazios de espaços preenchidos no ato da leitura, nessa relação que dá novo significado ao texto a cada vez que se concretiza.

Mais um exemplo, ainda dentro da produção de Magritte, é o quadro *L'art de la conversation I*. Por meio dele, o artista se apropria de uma paisagem natural como linguagem: à primeira vista, o que encontramos é uma estrutura formada de blocos de pedra, à maneira de monumentos históricos como o Stonehenge. Mas, ao nos determos nos detalhes, podemos enxergar a palavra francesa para “sonhos”, *rêve*, formada por esses mesmos blocos de pedras.

Nas palavras de Thomas (1992, p. 254 – tradução livre), “as imagens da pintura e o título, juntos, sugerem que a linguagem necessariamente media toda nossa experiência, mesmo o mundo inconsciente de nossos sonhos”.

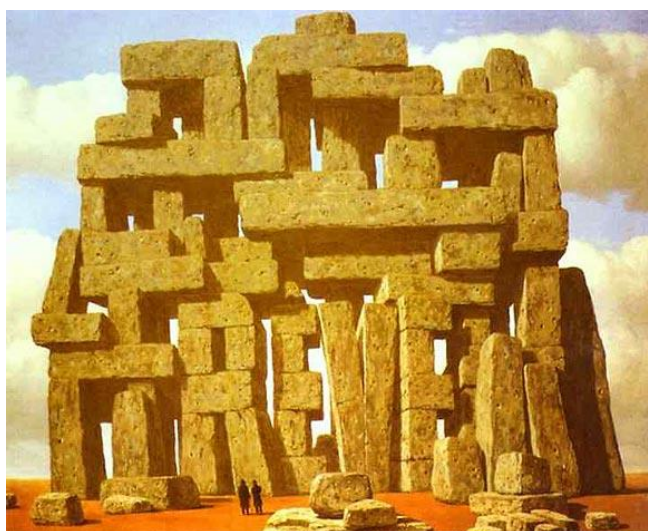


Figura 3.2 – MAGRITTE, René. *L'art de la conversation I* (50 x 65 cm), 1950.

Fonte: <<http://www.mattesonart.com/1949-1960-mature-period.aspx>>.

Alice Brill (1988, p. 35), nesse sentido, nos diz: “O que define o homem como ser racional é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida [...] a comunicação entre os homens que está na base da função simbólica”. E dessa comunicação se estabelece “o pensamento mítico ou convencionado que é a sua bagagem de tradição, assimilada durante a infância, e que faz parte do seu ser e modo de pensar. [...] o indivíduo é produto de sua cultura” (ibidem, p. 36). Aplicando essa ideia à obra aqui analisada, *El arte de volar*, podemos perceber sequências de imagens metafóricas que, para além da mera descrição por palavras, falam junto ao leitor diretamente, além de ilustrar de modo simbólico sentimentos e pensamentos do protagonista como forma de transmitir às novas gerações o contexto social da Espanha do início do século XX. Dentre elas, há aquelas que caracterizam a morte política, quando Antonio desiste de defender seus ideais anarquistas (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 136-137), a morte do casamento (ibidem, p. 165-166), entre outros exemplos de fins e começos

– dos quais trataremos adiante. Sobre essas mortes emblemáticas, o próprio Altarriba autor, na Introdução de seu roteiro³⁹ (p. 3), esclarece que “En su caso [do protagonista] el vuelo ideológico, el vuelo económico y hasta el vuelo afectivo resultaron un fracaso”. E ele continua, em uma tentativa de explicar o título estabelecido: “Por lo tanto habrá que presentar su muerte como victoria sobre la gravedad del mundo. De ahí el título” (p. 4).

Cabe dizer aqui, a propósito de certas escolhas efetuadas pelos autores de *El arte de volar*, que a intrincada relação entre palavra e imagem não tem tanto potencial para ser, em qualquer outro gênero, “explorada de forma mais abrangente do que no quadrinho moderno” (MCCLOUD, 2005, p. 149). Essas metáforas visuais se tornam, assim, dentro da produção de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada”, definição conferida por McCloud (ibidem, p. 9) às histórias em quadrinhos, uma poderosa ferramenta para a aproximação do leitor ao que é narrado; ele é exposto, pois, ao que o protagonista vivencia internamente em certos pontos de virada de sua história.

3.2. Sonhos e visões oníricas

Artemidoro de Daldis, autor grego do século II d.C. sobre o qual pouco se sabe, deixou um significativo legado a respeito da interpretação dos sonhos⁴⁰ que influenciou os estudos de figuras como Freud: “Ele empreendeu a redação de uma obra de método, e isso em dois sentidos: deveria ser um manual utilizável na prática cotidiana; e também um tratado de alcance teórico sobre a validade dos procedimentos interpretativos” (FOUCAULT, 2017, p. 8). Artemidoro

³⁹ Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

⁴⁰ “[...] os sonhos, quando são analisados, são apresentados sob a forma de narrativa. Uma narrativa que sintetiza todo um universo de crenças pessoais e, também coletivas, à medida que as últimas são incorporadas às primeiras [...]” (FERREIRA, 1993, p. 82). Trata-se, segundo Foucault (2017, p. 7), de uma prática que foi bastante corrente na Antiguidade, de cuja existência só nos sobrou, na íntegra, os escritos de Artemidoro: a onirocracia. Quanto ao procedimento dessa prática, é importante ressaltar que, para o autor grego, tratava-se de trabalhar por analogia – “[...] a arte do onirocrítico repousa sobre a lei da semelhança” (FOUCAULT, 201, p. 20).

procurou estabelecer, por exemplo, a diferença entre sonhos e visões oníricas: para esse autor, o sonho é um indício do que existe no presente, ao passo que o segundo termo (*óneiros/ónar*) se refere a um sonho de caráter profético, que se revela como um indício do que ainda acontecerá (1989, p. 72-73).

Quando há a influência de paixões (que, no original em grego, se designa como *páthos*, ou pulsões), é possível perceber que são formuladas imagens que representam, na verdade, uma rememoração da realidade, e não uma previsão sobre o futuro. Essas figurações podem afetar o corpo, a alma ou ambos.

3.2.1. Nascimento e julgamento

No caso de Altarriba, um episódio apresentado durante a narrativa que reflete claramente a rememoração da realidade é aquele em que o protagonista, cada vez mais incomodado com a sociedade de contrabando de carvão com Pablo, seu ex-companheiro da aliança de chumbo dos tempos de guerra, acaba sonhando com sua mãe, recém-falecida. Ele recebera uma carta de sua prima Elvira relatando o fato:

Querido Antonio, cumplo la penosa misión de comunicarte la muerte de mi tía Urbana, la mujer más buena de Peñaflor, tu madre. Murió del corazón que, como sabes, siempre tuvo delicado. Sería de dar tanto amor y de recibir tan poco. Murió preguntando por ti... (2016, p. 122).

Logo em seguida à apresentação da carta, há um quadro totalmente preenchido de cor negra, marcando o vazio deixado por aquela perda para o protagonista. É uma pausa necessária para protagonista e leitor assimilarem a notícia trágica.

Na página seguinte (ibidem, p. 123), dividida em doze quadros, o primeiro deles também é negro, mas desta vez com falas de desorientação: “¿Dónde estoy...? No veo nada...”, acompanhado de um terceiro quadro negro, mas que começa a se iluminar ao centro. A luz se amplia e uma figura aparece de costas e em plano médio no campo do próximo quadro, dizendo:

“Es el carbón más negro y brillante que he visto... Parecen diamantes negros...”. O negro da morte, do carvão, se materializa em uma espécie de túnel.



Figura 3.3 – Transição orgânica para o mundo dos mortos.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 123.

O personagem, que nos três quadros seguintes se revela nu, vulnerável e exposto, rasteja em direção à luz pelo espaço estreito, de aparência orgânica, como em um nascimento. Rompendo à superfície no terceiro desses quadros, a luz está forte demais, cegante – o personagem tenta proteger os olhos com a mão. Só é possível distinguir os leves contornos de uma cama e um chamado: “Hijo...”. Sabendo o leitor que esse sonho ocorre logo após a notícia da morte da mãe, não é difícil deduzir quem é a figura que chama.

Uma vez que, nas palavras de Sigmund Freud (2014, p. 90), todos somos capazes de sonhar, e os sonhos são compostos de imagens justapostas – assim como são os quadrinhos, na concepção dada por McCloud –, somos capazes de aceitá-los como uma história por conta de seu conteúdo onírico manifesto, que podemos considerar, no nível do consciente, equivalente a uma narrativa; e do pensamento onírico latente, isto é, o enredo que concebemos em nosso inconsciente. Os sonhos se constroem de maneira semelhante a filmes, romances, contos,

histórias em quadrinhos, entre outras formas de expressão. Quanto ao exemplo dado do encontro com a mãe falecida – viva em sonho, em um esperado fenômeno no processo de luto do protagonista – encontramos eco no conceito afirmado por Freud de que cada despertar é como um nascimento, na medida em que o indivíduo “vem à luz” quando acorda (ibidem, p. 95). Ao despertar desse sonho com a mãe, há um novo nascimento para Altarriba, um ponto de virada em sua história não só no que diz respeito ao conteúdo dessas imagens, mas na própria forma orgânica como elas se apresentam.

No primeiro dos últimos três quadros da página, o personagem ainda cobre os olhos com a mão, incomodado com a luz, mas já consegue visualizar a idosa deitada em uma cama. Ele chama: “Madre...”. Na sequência, a claridade os envolve, eles se abraçam e vemos afinal o rosto de Antonio: “Madre, ya sabía yo que no había muerto... Que no iba a morir sin despedirse de mí...”. O alívio quanto a sua própria ausência no momento dessa morte se revela no abraço forte na mãe, na lágrima que ele solta. No último quadro, no entanto, a idosa reclama: “Mira cómo me has dejado... Toda manchada de carbón... Me has puesto perdida...”. E ele responde: “Ha sido sin querer, madre...”.



Figura 3.4 – Encontro com Urbana.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 123.

Na outra página, ela completa: “Ahora tendrán que lavarme y no lo resistiré... Seguramente moriré...”. Antonio fica consternado: “No, madre, no va a morir...”, e ele acorda, suando frio e de olhos arregalados. Somente aí é possível ter uma evidência concreta do sonho: temos, junto ao protagonista, o mesmo estranhamento inicial com as imagens, surpreendemo-nos como ele no despertar súbito.

O contrabando de carvão torna Antonio sujo, e a culpa fica mais intensa quando ele chega a contaminar a própria mãe. É como se a mãe fosse morrer por causa do envolvimento de Antonio com esse tipo de trabalho. Bastam alguns momentos de reflexão, sentado na beirada da cama, para Antonio se vestir e sair decidido a desfazer a sociedade com Pablo. O sonho é vívido o bastante para que ele afinal procure por uma mudança em sua situação: o rapaz decide voltar à Espanha, à sua terra-natal, para tentar um novo caminho em sua vida. Toda essa passagem onírica da narrativa reforça as palavras de Artemidoro sobre o sonho com nascimento: “Para quien se encuentra en un país extranjero este sueño significa el retorno al hogar, puesto que supone volver al punto de partida como si acabase de venir a este mundo” (1989, p. 97).

O exemplo aqui citado de sonho do protagonista nos remete ao conceito de deslocamento, bastante trabalhado por Freud ao longo de seus estudos. Nas palavras dele, “o deslocamento de ênfase é um dos principais meios de deformação do sonho” (2014, p. 153). A mãe é que se torna suja por conta dos negócios obscuros do filho, a “sujeira” de um aparece no outro. Aquilo que é condenável em certas ações de Antonio – afinal, ele faz parte de todo o esquema do negócio sujo, embora não tenha sido ideia inicial sua – é censurado, pois, nessa deformação manifesta da ideia de sujeira: o filho mancha a honra da família, e isso se reflete nas vestes sujas da mãe durante o contato com ele. Por causa dele, no sonho, ela vai morrer, por causa dessas ações erradas nos negócios a família é desonrada.

3.3. Vínculos e imagens circulares

Em *El arte de volar*, a noção de circularidade se manifesta constantemente em elementos-chaves relativos a vínculos criados pelo protagonista na guerra, nos negócios, no casamento, na paternidade – e suas respectivas alianças, seja no âmbito material, seja no espiritual.

A aliança, aliás, como objeto circular, pode ser entendida através da seguinte simbologia: “El círculo es en primer lugar un punto extendido; participa de su perfección. También el punto y el círculo tienen propiedades simbólicas comunes: perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división” (CHEVALIER, 1986, p. 300). Sem começo nem fim definidos, essa forma geométrica evoca divindade, força, unicidade – elementos desejados pelo protagonista, que, no entanto, acumulou o fracasso de cada um dos âmbitos de sua vida marcados pelas alianças.

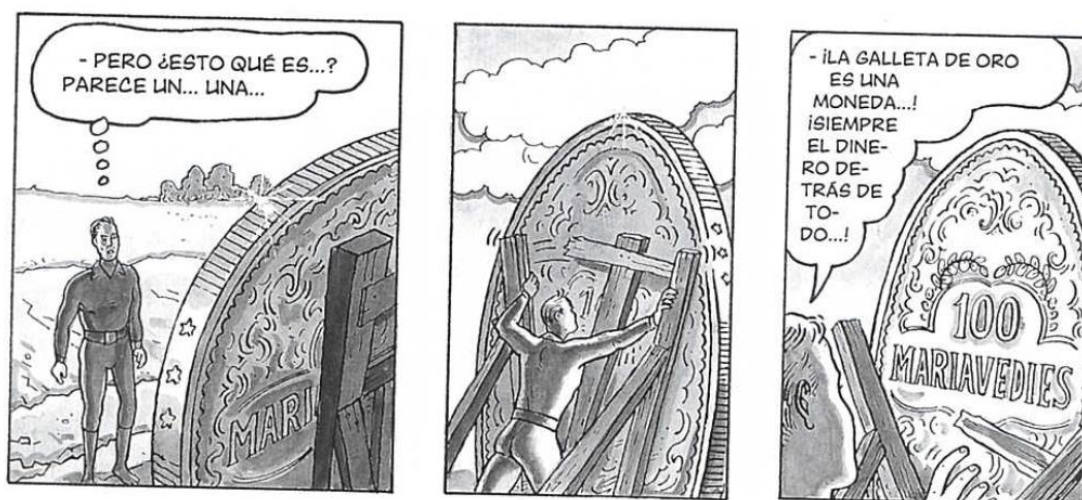


Figura 3.5 – O nome da bolacha de ouro que Antonio e seus sócios perseguem é um jogo de palavras entre Maravedis, uma moeda antiga da Espanha – outro elemento circular –, e Maria, um tipo de bolacha redonda e doce.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 165.

Em outro ponto da história, mais adiante, ele chega à conclusão de que deve se libertar, abandonando cada um de seus pactos como forma de, em meio à sua desesperança diante da vida, recomeçar (Figura 3.6). Tentando se livrar de uma situação insustentável a que chegou o

casamento, ao se aproximar da fase final de sua vida, Antonio se despe de mais uma aliança – sem compromissos e vínculos, como no começo de tudo.



Figura 3.6 – O fim do casamento de Antonio e Petra.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 170.

Na sequência, vemos a efetivação desse abandono. A aliança de ouro, ao quicar e rolar para trás, se transforma na roda gigante, como se voltando no tempo, para quando o casal teve seu primeiro encontro, fechando o ciclo. As onomatopeias dos dois últimos quadros reforçam o caráter de instabilidade desses círculos/ciclo, de ruína iminente.

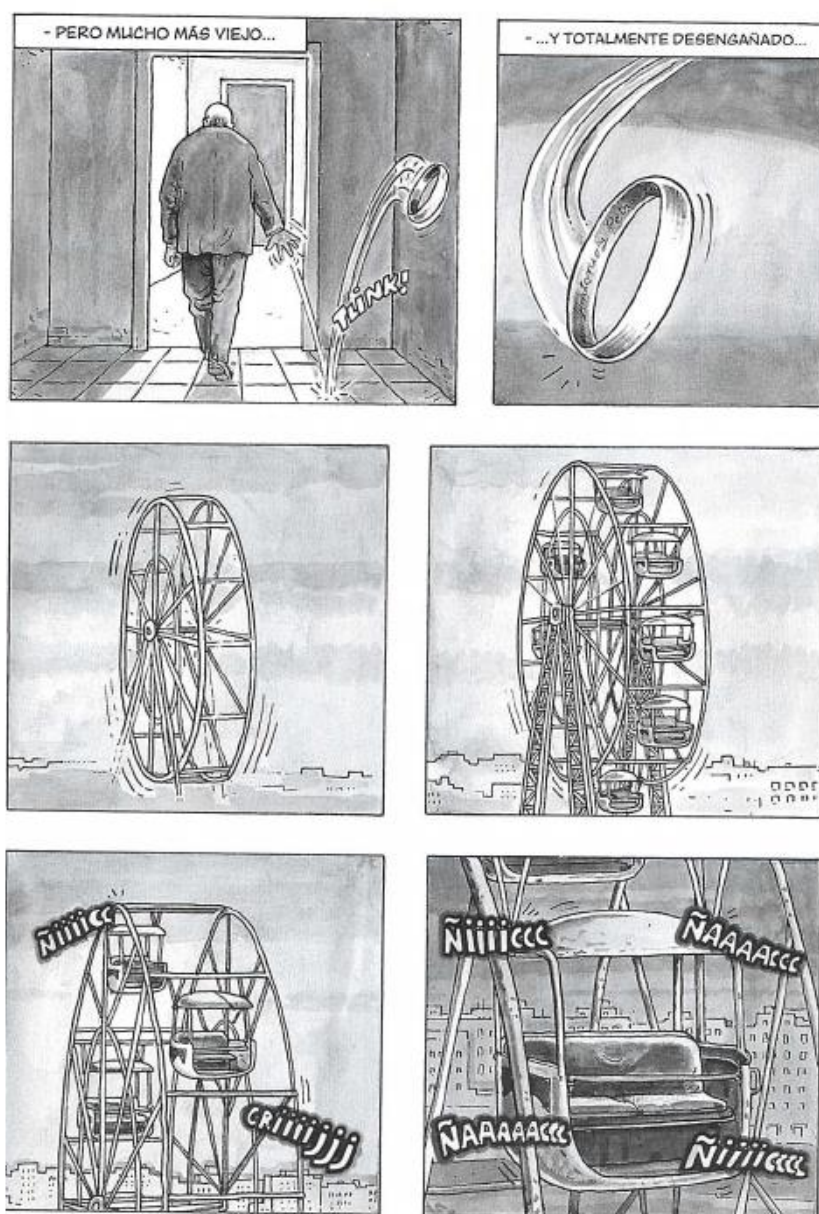


Figura 3.7 – A ruptura do casamento marcada pelo abandono da aliança de ouro.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 171.

3.4. O voo ideológico

Segundo Foucault, “O homem, durante milênios, permaneceu o que era para Aristóteles: um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal em cuja política sua vida de ser vivo está em questão” (2018, p. 154-155). Altarriba tenta entender os motivos para o ato final de seu pai, já tardio, e para isso, recorre aos aspectos mais pessoais e importantes de sua vida: a ideologia, o casamento, o trabalho, a família. O autor, por meio desse longo flashback que é a obra, procura identificar em que ponto, em que grau as coisas

começaram a não dar certo e a afetar o protagonista, seus pensamentos e suas atitudes. Como Camus (2018), analisa esse verme do tormento que se instalou no coração do indivíduo. Esse verme se desenvolve no silêncio do coração, se alimentando cada vez mais do desengano que faz o homem se sentir um estrangeiro.

Um dos primeiros momentos de simbologia da obra, nesse sentido, se materializa pouco antes de Antonio voltar brevemente a Peñaflor – pela última vez. Seu tio Segundo acabara de morrer, o que é marcado pelo quadro totalmente negro mostrado na parte superior da Figura 3.8, a seguir. Nessa época, de ebulição ideológica pré-guerra, de tantas incertezas, Antonio trabalha vendendo máquinas de costura, o que se revela mote para uma visão: um avião é mostrado na narrativa bombardeando a cidade, mas, em vez de metralhar, ele se metamorfoseia em uma ferramenta de união, tentando pacificar a cidade, costurando-a. Pelo menos, a concretização dessa união é o desejo de Antonio. Mais uma vez, o voo se apresenta como uma solução.

Essa metáfora, assim, marca um momento de decisão importante para o protagonista, como acontece em outros momentos da narrativa: ele é convocado para se apresentar para lutar no Exército de Franco e decide colocar um plano de fuga em prática. Mas, antes, como já mencionado, quebra a sua promessa de nunca mais voltar a sua terra-natal, pois precisa avisar a todos da família sobre o que fará, já que seu destino é incerto.



Figura 3.8 – Morte do tio Segundo e última ida a Peñaflor.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 51.

Já tendo concretizado seu plano de fuga e tendo sido acolhido pela Centúria Francesa, Antonio se torna mais próximo de Mariano, Vicente e Pablo. Os quatro descobrem que já estiveram próximos da morte, o que fazia deles um grupo de “renascidos”. Ainda que a ideia tenha sido um gracejo entre eles, Vicente fica pensativo sobre isso e resolve confeccionar quatro

alianças de chumbo, distribuindo-as entre os três colegas. Ele também aproveita o momento solene para mostrar ao grupo o que considera seu maior tesouro, as alpargatas de José Buenaventura Durruti Domínguez – do qual já falamos no Capítulo 1.

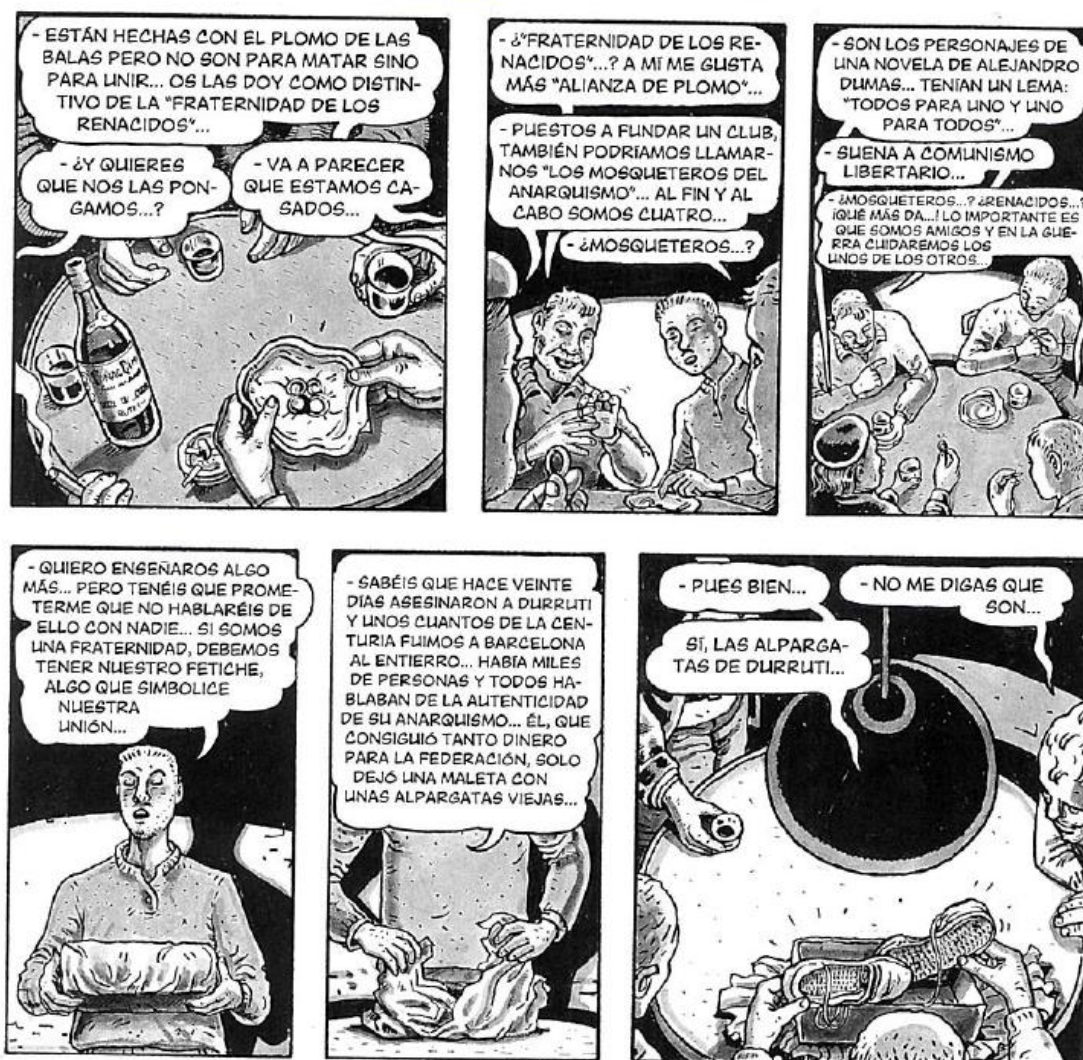


Figura 3.9 – Consolidação da aliança de chumbo e apresentação das alpargatas de Durruti por Vicente.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 61.

A seguir, na Figura 3.10, temos exemplos de celebração entre o grupo – mas também de baixas: Vicente acaba por morrer durante um bombardeio, deixando para Antonio suas alpargatas, pois o tinha em grande estima. Mariano fica com sua aliança de chumbo; se acontecesse alguma coisa com um dos membros do grupo, a aliança deveria ser entregue a ele, como nas imagens à direita da figura a seguir.



Figura 3.10 – Algumas das ocasiões em que a aliança de chumbo foi celebrada.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 62, 73 e 75.

O próximo a perder a posição de membro da aliança de chumbo é Pablo. Na discussão que se arma com Antonio após o sonho revelador que este tivera com sua mãe falecida, Urbana, sua aliança é retirada de sua mão em um gesto decidido, por ele não ser mais digno dela, e devolvida para Mariano pelo próprio protagonista.



Figura 3.11 – Ruptura com Pablo.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 126.

Depois de toda a passagem de Antonio pelo Exército, pela Centúria Francesa, a estada com os Boyer, os campos de concentração, enfim ele retorna para a Espanha em busca de

tranquilidade para sua vida. Sua prima Elvira consegue convencer seu marido Doroteo a dar uma chance a ele, e a conversa inicial deles é intercalada com imagens de Francisco Franco e José António Primo de Rivera⁴¹, que decoram o escritório em que os dois estão. Doroteo quer que Antonio pare de “fazer besteiras com a política” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 131), afirmando que a anarquia e a revolução estão para trás, que não há outra escolha. A expressão de Antonio é cansada, conformada. Ele se torna uma espécie de autômato, anestesiado, o que é reforçado pela expressão inalterada de seu rosto, pelas mulheres com quem ele se relaciona, sem cabeças, sem identidades. Ele leva a vida de maneira mecânica.

Um dia, caminha pela rua, diante de monumentos àquelas mesmas figuras políticas com que se deparou no escritório de Doroteo: uma estátua de Franco em um cavalo, a reprodução do rosto de José Rivera em um muro. De repente, se sente perseguido e começa a correr – nesse ponto, ele passa pela fachada de concreto de um dos monumentos aos caídos na guerra, onde se veem quatro soldados fardados desfilando com armas. O cenário muda, como mostra a Figura 3.12, e ele, sozinho, é perseguido por uma águia em uma espécie de campo formado por reproduções do símbolo “yugo e las flechas”⁴² da Falange, o partido fascista espanhol.

⁴¹ Fundador da Falange.

⁴² Na edição de 16 de março de 1933 do jornal *El fascio* (p. 8), o autor nacionalista Rafael Sánchez Mazas escreveu sobre o símbolo oficial do partido: “Si el yugo sin las flechas resulta pesado, las flechas sin el yugo corren peligro de volverse demasiado voladoras”. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bne.es/pdf.raw?query=parent%3A0003744250+type%3Apress%2Fpage&name=El+Fascio+%28Madrid%29.+16-3-1933>>. Acesso em: 28 maio 2018.

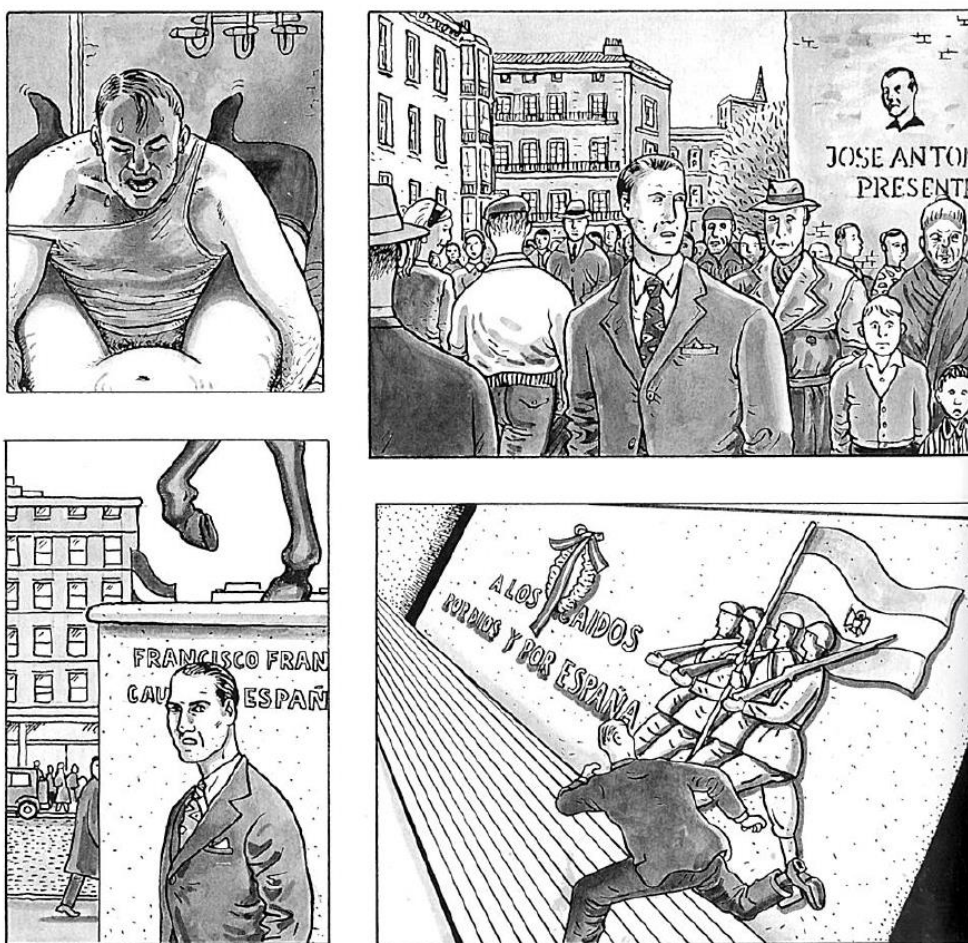


Figura 3.12 – Passagem que inicia metaforicamente a morte política do protagonista.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 140.

A águia alcança Antonio quando ele passa por uma cruz – vemos os detalhes do animal ficando mais evidentes e maiores no quadro. Essa cruz representa o Valle de los Caídos, ou Abadia da Santa Cruz de los Caídos, memorial que Franco mandou construir para honrar os nacionalistas mortos durante a Guerra Civil; nele, está grafado em letras garrafais: “A los caídos por dios y por España”. Esse é também o local onde se encontram atualmente os restos mortais do ditador.

Antonio é subjugado pela águia do brasão franquista, mostrada à direita na ilustração a seguir. O ditador se inspirou, ao oficializá-la, no escudo da época dos Reis Católicos, “cuando

se unieron los emblemas de Castilla y Aragón”⁴³ – esse é o emblema mostrado à esquerda na ilustração a seguir.



Emblema dos Reis Católicos (à esquerda) e emblema franquista (à direita).
Fonte: < https://www.eldiario.es/sociedad/franquista-Kansas-City-homenaje-espanol_0_621888700.html>

A águia, por fim, arranca os olhos do protagonista e carrega-os consigo como um troféu para o alto da cruz. O recorte do plano médio no penúltimo quadro da página nos permite ver o triunfo da águia e os dizeres do brasão: “Una, grande y libre”. Sobre a cegueira que nos lembra a tragédia de Édipo – que arranca os próprios olhos para não ver a realidade –recorremos mais uma vez a Artemidoro, “la pérdida de este sentido corporal supone la destrucción de cuanto es semejante a él” (ARTEMIDORO, 1989, p. 110). Ela pode ser encarada como uma benção diante das problemáticas da vida, por “el uno no verá más los males que le circundan” (idem); por outro lado, “sin la vista no se puede contemplar ni la tierra propia ni la ajena” (idem). Altarriba sorri por não poder “ver” mais nada, como em alívio, mas é um alívio que lhe traz um sabor agri-doce – o céu está carregado de nuvens e uma chuva começa a cair, reforçando o tom grave do momento. Atrás dele, no último quadro, é possível ver que a chuva é formada com diversos oficiais em posição de saudação, o que remete ao emblemático quadro de homens de

⁴³ Disponível em: <http://www.abc.es/historia/abci-aguila-san-juan-escudo-espana-y-ignorancia-historica-201704171106_noticia.html>. Acesso em: 28 maio 2018.

chapéu-coco caindo como chuva de Magritte, pintor que citamos no começo deste capítulo:

*Golconde*⁴⁴.

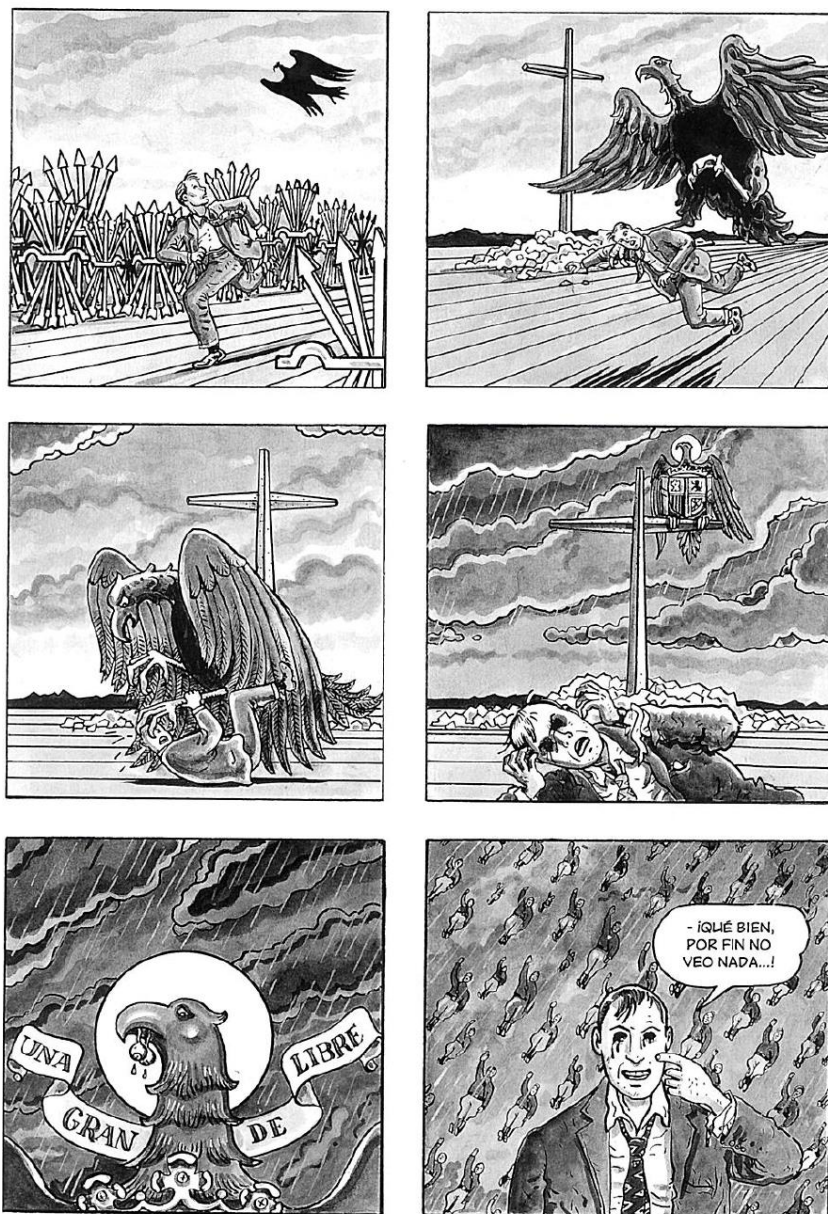


Figura 3.12 (cont.) – O abandono dos ideais políticos: a morte necessária para continuar vivendo.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 141.

⁴⁴ Nesse quadro, uma situação tida como absurda é composta com realismo, o que reforça seu caráter surrealista, nos limiares entre a realidade e a fantasia. O nome do quadro foi uma sugestão de um amigo do pintor, o poeta Louis Scutenaire. “Golconda é uma cidade em ruínas no estado de Andhra Pradesh, na Índia, perto de Hyderabad, que, em meados do século XIV até o final do século XVII foi a capital de dois reinos sucessivos; a fama foi obtida graças ao fato de ser o centro da legendária indústria de diamantes. De acordo com o Oxford English Dictionary, é ‘sinônimo para mina de riqueza’.” Fonte: <<https://www.renemagritte.org/golconda.jsp>>. (Tradução livre.)



MAGRITTE, René. *Golconde*. (80 × 100,3 cm), 1953.

Fonte: < <https://www.menil.org/collection/objects/4901-golconda-golconde> >

A passagem, na narrativa, imediatamente a seguir a esse fracasso ideológico do protagonista é marcada com um quadro negro que reforça ainda mais essa morte simbólica do personagem, a política (Figura 3.13). Ela marca também o momento em que Antonio e Petra se conhecem – que seria revisitado na obra *El ala rota* (edição original de 2016), igualmente de Altarriba e Kim, mas centrada na vida da mãe do roteirista, sinalizando o ponto em que ambas as histórias convergem.



Figura 3.13 – Primeiro encontro entre Petra e Antonio, do ponto de vista do protagonista.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 142.

3.5. O voo econômico

A obscuridade total contrasta com a luz forte em alguns momentos da narrativa, indicando uma relação com figuras mortas. Um exemplo, além do já citado sonho com a mãe Urbana, é quando o protagonista e seus sócios estão à procura da bolacha de ouro, com a qual, segundo uma idealização de Fernando como um nobre em um trono – ou seja, o cérebro do grupo –, eles poderão conquistar o mercado, já que o produto que eles vendem é supostamente de baixa qualidade. Como em paralelo a suas encarnações reais, a projeção de Angel se desvia do objetivo da missão provocando e contando vantagem para belas moças à beira de um lago, da mesma forma que ele sempre fez com as empregadas da fábrica, em especial com Encarnita; Jorge, sempre cansado, também se desvia, resolvendo descansar ao pé de uma árvore; resta Antonio, que de repente visualiza um sol atrás de uma montanha, tão intenso que ele leva uma mão diante dos olhos (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 164).



Figura 3.14 – A descoberta da bolacha de ouro. De acordo com Ferreira (1993, p. 79), Artemidoro, ao abordar o tema referente aos deuses, indica que “o Sol prejudica os que querem se esconder, ‘pois tudo denuncia e torna evidente’”.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 164.

Essa visão ocorre após a representação de um funeral, o de Angel, um dos sócios que, mesmo morto⁴⁵, está presente nessa sequência posterior. Mas logo Antonio percebe que aquilo que ele vê não é o sol, porque a sombra dele se projeta na direção errada. A bolacha dourada, o suposto sol, despenca de seu suporte junto à montanha e cai em cima de Antonio; ela tem um gosto amargo, e o rosto de outro sócio, Fernando, estampado nela⁴⁶ – afinal é descoberto que Fernando desviava dinheiro e desaparecera sem deixar rastros, levando a fábrica à falência (ibidem, p. 165).



Figura 3.15 – Nesta face da moeda, vemos o retrato de Fernando, o ano de 1967 – provavelmente no qual ocorrem esses acontecimentos – e a frase em latim “Ferdinandus, rex dei gratia”, que significa “rei pela graça de Deus” e era comum em moedas de alguns países.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 165.

Vemos aqui, voltando à discussão sobre deslocamento na terminologia de Freud, a censura realizada no sonho diurno (tradução mais literal de *Tagtraum*, na escrita original em alemão de Freud – o típico “sonhar acordado”) do protagonista sobre a bolacha que “sabe

⁴⁵ De acordo com Artemidoro (1989, p. 296): “El simple hecho de soñar con personas fallecidas, sin hacer o sufrir nada de particular, indica que el sujeto de la visión se encontrará en una situación que se corresponderá con la actitud que los muertos mantenían con él cuando aquéllos aún vivían”. Vemos, no sonho de Antonio logo após o funeral, Angel se comportando da mesma forma como o fazia em vida

⁴⁶ “Algunos sostienen que el dinero y las monedas, en general, son un mal presagio” (ARTEMIDORO, 1989, p. 296), o que se torna ainda mais significativo com a relação direta feita a Fernando e a posterior notícia sobre a fraude cometida por ele.

amarga” (ibidem, p. 165), assim como é intragável para ele a forma como os negócios são conduzidos pelos sócios, sem que, no entanto, ele se posicione firmemente contra ela, deixando-se levar.

3.6. O voo afetivo

À certa altura da narrativa, o protagonista diz que o tempo que passou com a família Boyer, apesar dos riscos e do medo de ser descoberto pelos franquistas, foi a melhor época de sua vida. Foi uma época, cuja leveza se reflete nos traços delicados de Kim, na escolha das sombras e preenchimentos, em que o personagem descobriu como era viver em contato com a natureza, com pessoas que pareciam se importar com ele. Antonio chega a levantar voo, mas por um breve momento (Figura 3.16). Um cordão umbilical ainda o liga à terra, à realidade, impedindo o voo totalmente livre.

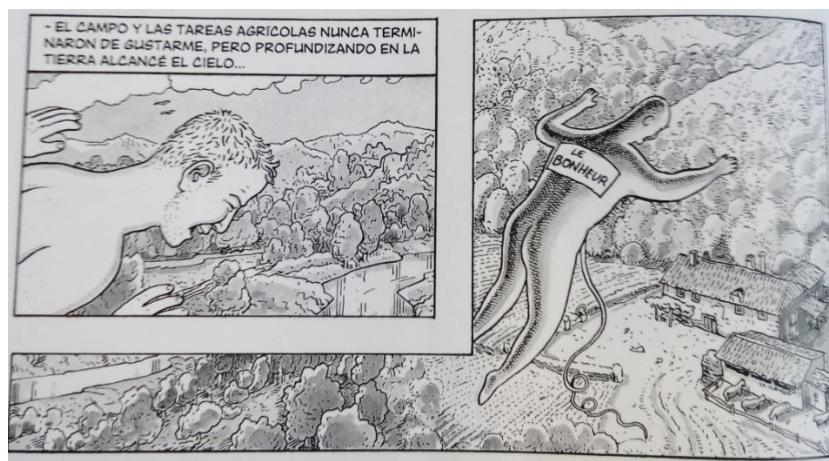


Figura 3.16 – Le bonheur, “a felicidade”.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p.98.

E Antonio enfim conhece Petra, sua futura mulher – como mencionamos após a imagem que simboliza a morte política do protagonista. Antonio se sente, mais do que nunca, acolhido por ela; ele sente necessidade de ter sua companhia, depois de tantas angústias que sofreu sozinho. No primeiro beijo deles, em uma roda-gigante, ele sente que há um novo

começo para ele, um novo ciclo, e é como se eles fossem levados até as estrelas, voando abraçados (Figura 3.17).

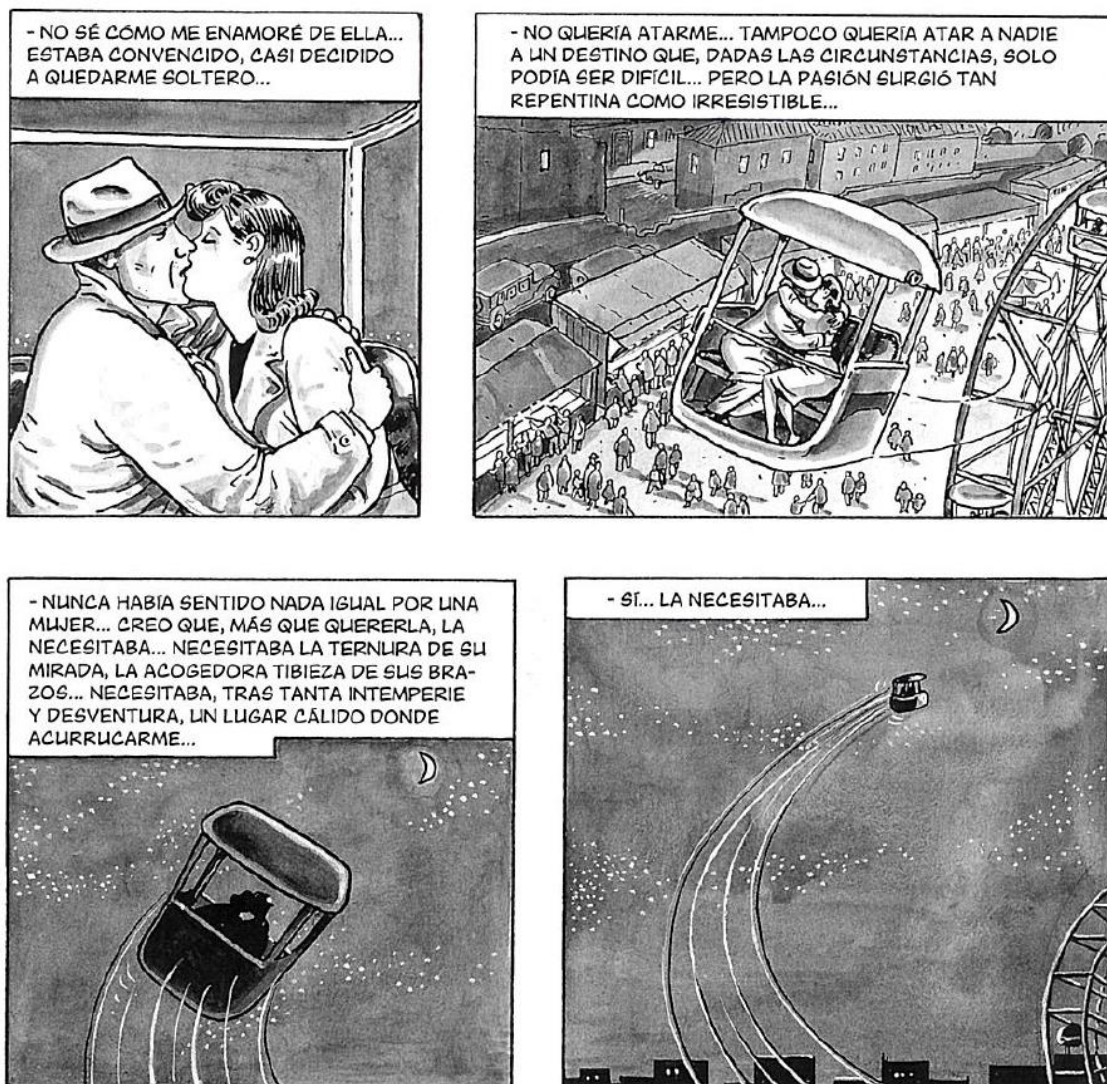


Figura 3.17 – Primeiro encontro de Petra e Antonio.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 144.

Uma nova aliança se forma: a aliança de ouro, a do casamento. Antonio se sente contrariado por ceder à tradição religiosa da cerimônia, por não ser algo em que ele acredite, mas não quer forçar Petra a uma situação de “repúdio social”, ao não se unir oficialmente a ela. Mais uma vez ele cede aos caprichos da tradição social, às expectativas do “cidadão de bem”, tentando se convencer de que assim encontrará, afinal, paz e tranquilidade – um engano que ele não demora a descobrir.



Figura 3.18 – A aliança de ouro, o casamento com Petra.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, 145.

O casamento, embora tenha esfriado em pouco tempo por conta da falta de interesse de Petra por sexo, que chegava a ser incômodo para ela – fazendo-a se voltar cada vez mais para a religião, como uma espécie de válvula de escape –, trouxe uma alegria duradoura na vida de Antonio, um sentido para ele: seu vínculo de sangue com o filho. Foucault chega a abordar a importância das linhagens, da aliança de sangue como mecanismo de poder, ou seja, uma relação de forças responsável pela perpetuação dos vínculos entre os indivíduos:

Por muito tempo, o sangue constituiu um elemento importante nos mecanismos do poder, em suas manifestações e rituais. Para uma sociedade em que predominam os sistemas de aliança [...], o valor das linhagens [...], o sangue constitui um dos valores essenciais [...], o poder falar *através* do sangue; esta é *uma realidade com função simbólica*. (2018, p. 158)

Temos diversas representações, dentro da narrativa, da aliança de sangue do protagonista com o filho, desde o nascimento deste até o fim da velhice do primeiro. Eles a simbolizavam entre si com um gesto cúmplice de entrelaçamento de dedos, que podemos ver nos desenhos a seguir (Figura 3.19).



Figura 3.19 – Aliança de sangue.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 147, 159, 160 e 200.

A obra também se preocupa em mostrar os últimos anos do casamento, em um lugar improvisado, com expressões duras nos rostos da família, ensimesmados. O filho se fecha em seus estudos, a mãe se fecha em sua religiosidade e suas manias, o pai ruma uma culpa que carrega pelo que fez a Doroteo, marido de sua prima Elvira, considerando que a vida que leva, o fracasso financeiro e o distanciamento que foi criado entre o casal e o filho é uma forma de castigo.

Nesse trecho, a passagem do tempo é bem demarcada, por exemplo, pelos vários quadros mostrando o filho estudando em posições diferentes, marcando a rotina sem grandes mudanças. O pai é mostrado na mesma posição, segurando o queixo, pensativo. A falta de ação aparenta o vazio que ele vive ao longo dos anos, demarcados nas entradas do cabelo, no aumento de rugas no rosto – vide, na Figura 3.20, o quadro em destaque à esquerda e, no mesmo nível da página, o quadro à direita.

No fim, o filho sai de casa e os idosos precisam lidar com o grande abismo e o silêncio. No último quadro da página mostrada a seguir, essa situação se intensifica quando ambos estão diretamente sentados um de frente para o outro, sem realmente ver ou ouvir. É como se esperassem por algo – uma salvação daquela condição, talvez – que nunca parece chegar.



Figura 3.20 – O arrastar dos anos finais do casamento.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 167-168.

Mais anos se passam, a ponto de o casal, imobilizado, começar a se metamorfosear em parte da casa, da mobília, criando raízes no ambiente e perdendo suas formas e características humanas. Até que um resquício de humanidade faz Antonio reagir, gritando com Petra, que responde à provocação (Figura 3.21).



Figura 3.21 – Antonio chega a seu limite de tolerância a uma rotina morta e reage.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 169.

3.7. Insólito universo kafkiano e outras referências

Em Gujan-Mestras, um vilarejo de Landas, na França, Antonio começa a trabalhar nas terras do conde de Gironde. Por dia de trabalho, ele e os outros recebiam 5 francos, “apenas para una cajetilla de tabaco” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 85). Lá ele conhece Martínez, um jornalista pouco afeito aos serviços braçais; interessado nas tantas histórias que esse novo companheiro conhece, e ciente das dificuldades dele quanto ao trabalho, Antonio se oferece para fazer parte das funções dele em troca de saber mais sobre aqueles mundos fantásticos.

Na Figura 3.22, há exemplos de como essas histórias se mesclam à realidade do jovem, possivelmente como forma de tornar menos árdua a rotina pesada no lugar. Em uma das imagens, temos Ulisses e sua Penélope, que nos sonhos de Antonio se transforma em Casilda, a namoradinha da juventude. Depois, temos Antonio em seu carro como o Sancho Pança de Mariano Dom Quixote, à procura de moinhos de vento. Na última imagem, vemos um homem torturando Antonio Frankenstein, e esse homem acaba se revelando como o conde de Gironde (ver quadro em destaque), o mesmo que os açoita durante o dia para cortar mais pinheiros.



Figura 3.22 – Realidade e literatura na vida de Antonio.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 86-87.

Já na Figura 3.23, mais adiante na narrativa, é mostrado que Antonio e Martínez têm discussões sobre Kafka (no quadrinho em destaque à direita). Pouco depois, durante a fuga que empreendem de Gujan-Mestras a Bordeaux, são surpreendidos por policiais, e podemos ver mais mesclas do mundo literário com a realidade, com os dois sentindo-se como Joseph K., protagonista de *O processo*, que é perseguido sem maiores explicações e, ao mesmo tempo, como Gregor Samsa, protagonista de *A metamorfose*, que se transforma em inseto e vive uma situação insólita demais para parecer real. Martínez introduz o mundo da literatura para Antonio, que se identifica com as angústias e inquietações dos personagens de Kafka: “Joder, como nosotros...” (ibidem, p. 86). Outras referências ao autor tcheco acabam permeando o

romance gráfico, como uma das ênfases maiores ao caráter insólito de certas passagens simbólicas. Nesse sentido, recorreremos às palavras de Camus, em uma tentativa de entender o efeito desse recurso na narrativa:

Por um paradoxo singular, embora evidente, quanto mais extraordinárias forem as aventuras do personagem, mais perceptível será a naturalidade do relato: ela é proporcional à distância que se pode sentir entre a estranheza da vida de um homem e a simplicidade com que esse homem a aceita. Parece que esta é a naturalidade de Kafka. (2018, p. 128)

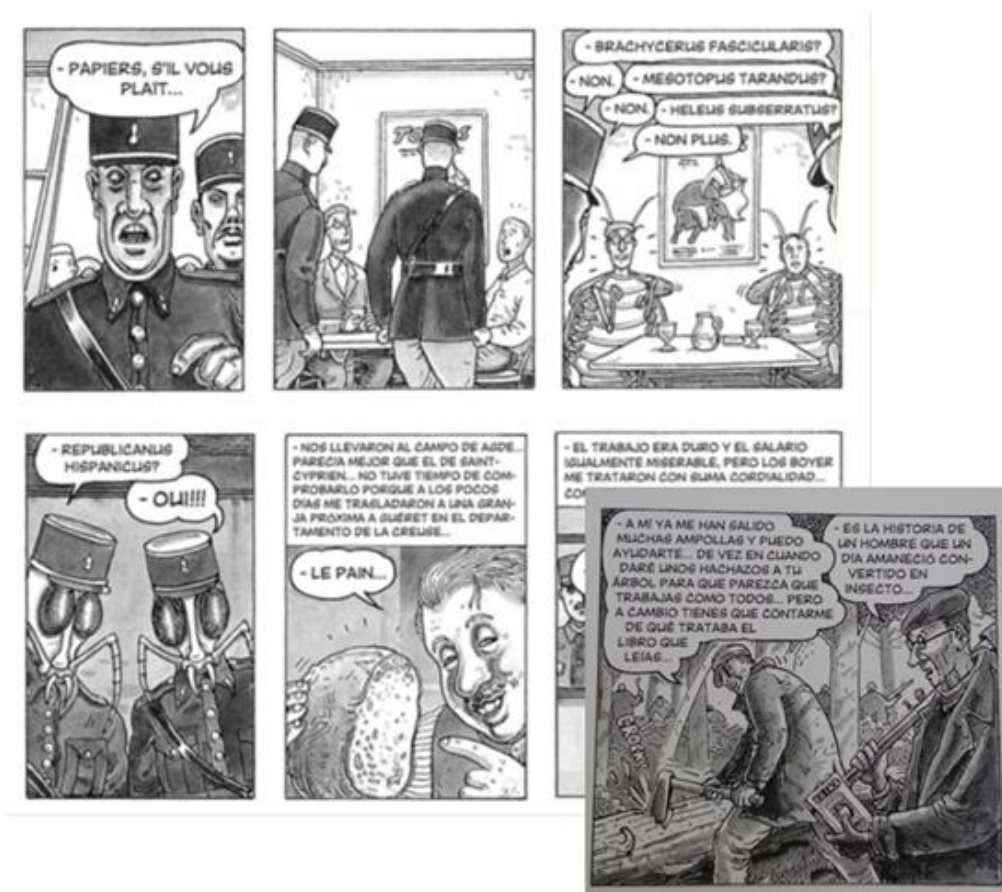


Figura 3.23 – Martínez e Antonio viram insetos acuados por policiais também metamorfoseados. No quadro em destaque, Martínez segura uma obra de Kafka, *A metamorfose*, e conta um pouco dela para Antonio, que passa a se enxergar naquela realidade insólita.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 85 e 93.



Figura 3.24 – Já morando na casa de repouso, vemos um envelhecido Antonio lendo, ele mesmo, desta vez, uma edição do romance de Kafka que Martínez apresentou a ele. Podemos ver o detalhe da capa, com o contorno de um inseto.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 186.

3.7. A toca da toupeira

A imagem da toupeira desempenha um papel de destaque no desenrolar da última parte de *El arte de volar*. Artemidoro (1989, p. 355) tem a dizer o seguinte sobre a simbologia desse animal:

El topo indica un hombre ciego a causa de su condición y un esfuerzo vano debido al trabajo inútil de este animal. Predice, además, que la persona que desea pasar inadvertida será descubierta por su propia culpa. De hecho, al topo lo atrapan, porque a través de sus obras se delata su presencia.

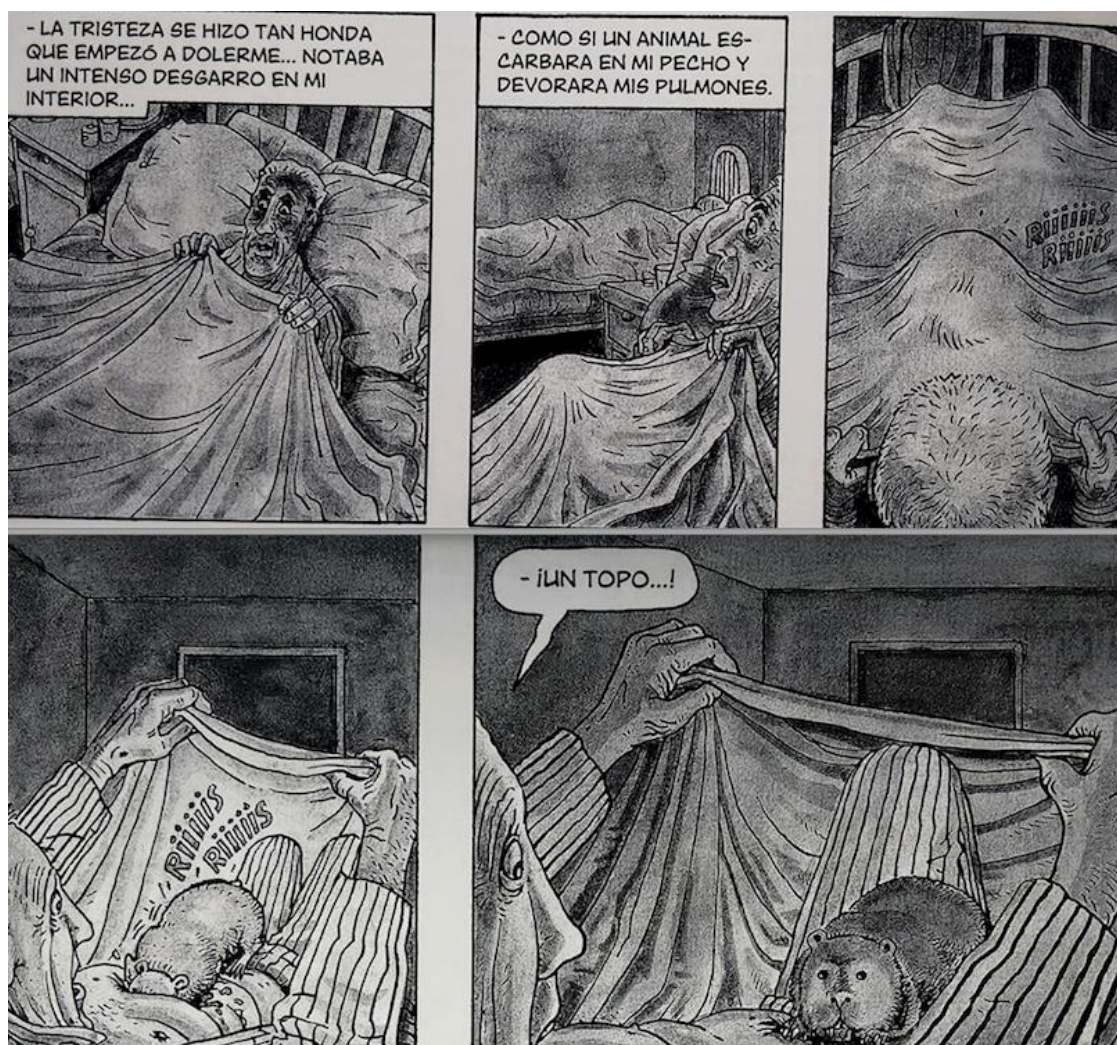


Figura 3.25 – A toupeira é o animal subterrâneo que prende Antonio à escuridão e o impede de voar.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 192-193.

Na Figura 3.25, vemos o momento em que Antonio, insone e angustiado, descobre o pequeno animal a lhe roer o peito. A surpresa é grande ao levantar o lençol e perceber o movimento que cava um buraco cada vez maior. Sem saber bem o que fazer para impedir aquilo, conversa com uma médica, que não entende o que o homem lhe relata. Ela olha para ele, mas não percebe a ação invisível do animal. Outro médico lhe diz: “Bueno, Antonio, ya ves que no tienes nada en el pecho...” (ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 193), e assim ele é encaminhado para um psiquiatra, na tentativa de aliviar o que não se vê. Afinal lhe dizem que sofre de depressão, mas que há cura. Antonio não parece muito convencido de uma solução: diz que o animal “se alimenta de mí y de la pena por lo que no pude ser...” (ibidem, p. 194). A culpa e a

tristeza se aprofundam à medida que o corpo do animal desaparece para dentro do buraco do peito. Ele tenta se atirar de uma ponte, mas é impedido. Só quer acabar com o sofrimento que carrega e é internado em um hospital, onde permanece como que apático ao ambiente e ao que acontece a seu redor. Quando recebe alta, volta à casa de repouso, e começa a ter alucinações com pessoas dotadas de cabeças de diferentes animais (ver Figura 3.26). O peso da paranoia é demais para ele, que resolve invocar o último laço que ainda se mantém em sua vida: a aliança de sangue.



Figura 3.26 – Funcionários da casa de repouso representados como animais variados.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 198.



Figura 3.26 (cont.) – O pedido de ajuda desesperado ao filho.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 199.

Altarriba, o autor, durante o I Congresso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic, em Saragoça, afirmou que esse pedido do pai é um peso que ele carrega até hoje. Chegou a tentar ajudá-lo, mas se sente culpado pelo que poderia ter feito a mais. Ele acredita que seu pai tenha se arrependido de pedir ajuda com esse fardo, que tenha sentido que fracassara

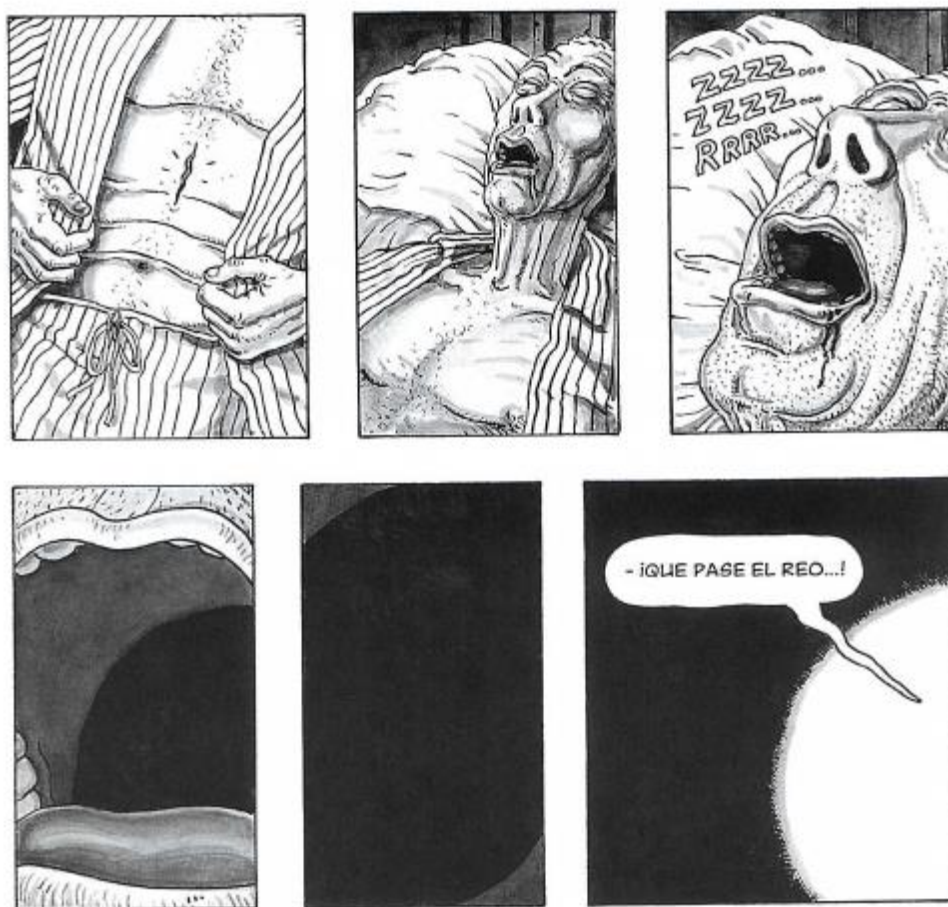


Figura 3.27 (cont.) – A aproximação quadro a quadro nos leva ao interior de Antonio, a uma escuridão orgânica que se transforma em luz cegante.

Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 202.

3.8. A morte como vitória sobre a gravidade do mundo

No final da narrativa, como mencionado na Figura 3.28, temos mais um exemplo de contraste entre luminosidade e obscuridade⁴⁷, quando Antonio sonha estar diante de uma espécie de júri (ibidem, p. 202): ele não consegue perceber de imediato onde está por ser impedido de enxergar pela claridade – e de novo coloca uma das mãos diante dos olhos, importante –; por fim vê todas as pessoas, já mortas, que foram significativas em sua vida, como seu primo Basilio. Elas lhe irão transmitir um veredicto: o de que Antonio, após 90 anos de

⁴⁷ Assim como o sonho com Urbana, que demonstra uma organicidade com a escuridão que vai se iluminando à medida que o protagonista sai de uma espécie de útero para um novo nascimento, aqui a escuridão vai sendo formada por um olhar que adentra a boca escancarada de Antonio ao cair no sono após exaustivamente enfrentar a toupeira. O julgamento é buscado dentro dele, onde a luminosidade ofusca demarca a proximidade com mortos.

condenação à existência forçada, está livre para morrer quando quiser, o que ele faz logo em seguida em seu voo final.



Figura 3.28 – O julgamento.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 202.

O deslocamento preconizado por Freud aqui se concretiza no detalhe de que, no contexto onírico, o protagonista não decide se matar, ele é liberado da vida por aqueles que o conheceram melhor. A vivência alucinatória, portanto, nesses casos, se torna benéfica no sentido de ajudar o protagonista na resolução de situações de maior angústia para ele no estado de vigília. É informação que emerge do próprio subconsciente por meio dos sonhos para que ele, com a ajuda da contemplação e da reflexão, tenha ciência de como conduzir sua própria existência.

Nas imagens a seguir (Figuras 3.29 a 3.33), temos a indicação do momento em que o protagonista descobre a morte de pessoas que foram próximas a ele em vida. Um a um, e em sequência na narrativa, os vínculos que o prendem à existência são desfeitos, e cada vez há menos motivos para continuar. Na primeira das imagens, prima Elvira lhe visita na casa de repouso e lhe fala sobre a morte de Doroteo. Ainda que ela tenha tido uma vida feliz após o golpe financeiro sofrido pelo marido, Antonio se arrepende de tudo (vide Figura 3.30). No

primeiro quadro à esquerda (Figura 3.29), ele ainda menciona um vínculo que o mantém preso à existência: o vínculo de sangue com o filho:



Figura 3.29 – A morte de Doroteo.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 187.

Em seguida, temos a carta que conta sobre a morte de Mariano – que se mata com uma bala feita a partir do derretimento das quatro alianças de chumbo. Vemos o enfoque na trajetória da bala seguindo para o alto, como em um voo de libertação, transformando-se nas alianças e perdendo-se no firmamento. É o fim definitivo da aliança de chumbo.



Figura 3.30 – Morte de Mariano.
Fonte: idem.

Na casa de repouso, Antonio faz amizade com Hipólito, um homem que, embora já não consiga se locomover livremente, ainda mantém certo humor sobre a vida. É uma companhia agradável para Antonio, e com ele foi possível ter momentos de leveza e de cumplicidade naquele ambiente que lembra a todo tempo o quanto a vida é breve e o destino de todos, inevitável. Juntos, usando a cadeira de rodas de Hipólito, são capazes de voar, mesmo que rente à superfície. É um intervalo curto de alegria, interrompido repentinamente pelas urgências da realidade, mas suficiente para fazer Antonio relembra da arte de voar.



Figura 3.31 – Morte de Hipólito.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 189.

Depois temos a descoberta, pela diretora da casa de repouso, do esconderijo de Restituto. Todas as ferramentas e objetos acumulados por ele são recolhidos pelos funcionários, mesmo sob os protestos dele e de Antonio. O protagonista chega a argumentar que privar Restituto de suas ferramentas é privá-lo da vida, é tirar-lhe o sentido de sua existência. Mesmo sendo uma atividade inofensiva, a diretoria quer impor seu poder. Restituto nunca mais é o mesmo depois disso, e se deixa perecer pela tristeza e pela consternação da falta de propósito.

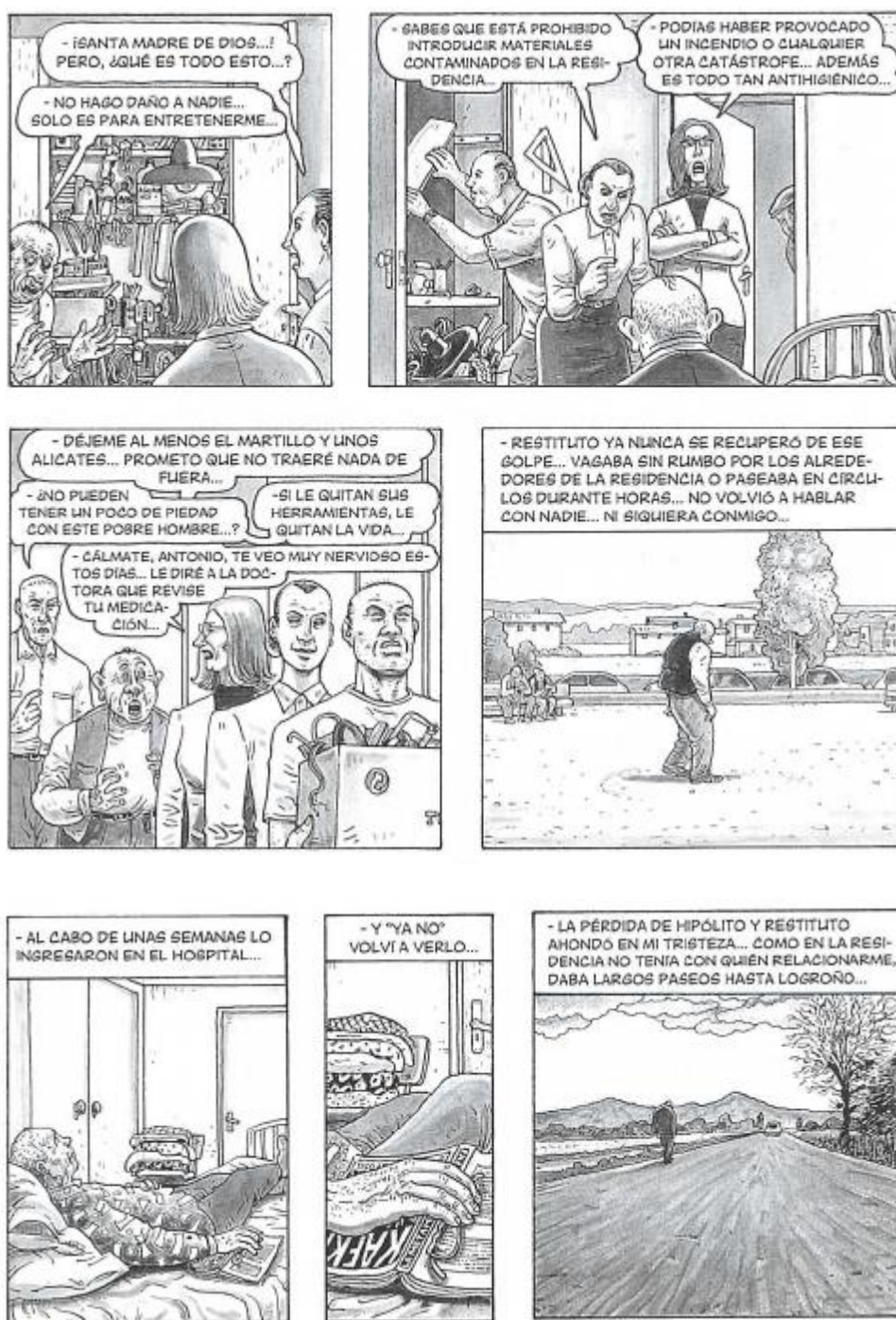


Figura 3.32 – Morte de Restituto.
 Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 190 e 191.

O próximo baque, para Antonio, é descobrir sobre a morte de Petra, por meio do filho. O choque da notícia se mistura à grande culpa que Antonio sente pela forma como o relacionamento entre eles não ficou bem resolvido. Ele chegara a pedir ao filho para organizar um encontro entre eles, mas Petra estava bem, levando uma velhice mais tranquila e em paz, e

Altarriba não queria abrir novas feridas. A tristeza que Antonio carrega no peito se avoluma de tal forma que começa a lhe pesar fisicamente, se transformando na toupeira que lhe cava o peito. A aliança de chumbo, a de ouro estavam acabadas; o único vínculo que lhe resta é a aliança de sangue com o filho. Não sobrou ninguém mais além dos muros que lhe seja importante, seu passado é formado de fantasmas agora.



Figura 3.33 – Morte de Petra.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 192.

A primeira tentativa de Antonio de se livrar desse peso no peito foi voando de uma ponte, com uma mala carregada de pedras. Para seu desespero, foi impedido por transeuntes.



Figura 3.34 – Primeira tentativa de voo final.
Fonte: ALTARRIBA e KIM, 2016, p. 195.

Antonio chega a recorrer ao filho, à aliança de sangue, ao único vínculo que lhe resta para se libertar daquela situação angustiante. Mas logo se arrepende de oferecer um fardo como aquele. Sente que o filho lhe odeia pelo peso que representa, e por isso mesmo resolve que apenas ele próprio pode resolver aquela situação. Nascemos e morremos sozinhos, e assim deve ser para que ele finalmente realize seu voo de libertação e para que seu filho possa continuar a própria vida.

[...] a morte é o limite [da vida], o momento que lhe escapa; ela se torna o ponto mais secreto da existência, o mais “privado”. Não deve surpreender que o suicídio [...] tenha se tornado, no decorrer do século XIX, uma das primeiras condutas que entraram no campo da análise sociológica; ele fazia aparecer, nas fronteiras e nos interstícios do poder exercido sobre a vida, o direito individual e privado de morrer. (FOUCAULT, 2018, p. 149)

E, nas palavras de Artemidoro (1989, p. 290-291):

Morir es también un buen presagio para los hombres de letras y para los padres de familia: éstos dejarán como recuerdo suyo la descendencia, aquéllos sus escritos, como testimonio de su saber. He observado que así mismo es una señal favorable para los apesadumbrados y los atemorizados (pues los muertos están libres de miedos y de penas) [...]. Si alguien que está enfermo o sufre dolores sueña con morir, se verá libre de su padecimiento y fatiga, como también les sucede a los que han dejado de existir.

Por fim, sobre o voo, experiência onírica muito frequente que Freud inclui no grupo dos “sonhos típicos” e que é a chave de leitura deste romance gráfico de que tratamos, Artemidoro nos diz (1989, p. 302-304):

Soñar que se vuela a poca distancia de la tierra y en posición erguida constituye un buen presagio para el interesado; de hecho, en la medida en que uno se aleja de ella, está más alto que los que caminan abajo. Y siempre llamamos “más elevados” a los que disfrutan de mayor felicidad. Resulta además favorable que no ocurra en la propia patria, puesto que supone un traslado debido a que no se apoyan los pies sobre el suelo. En cierta manera el sueño predice que la patria es inaccesible para el sujeto. [...] Ver que se vuela sin alas y a gran distancia de la tierra presagia peligro y miedo al

soñador. Realizar esta acción en torno a los tejados, a las casas y a las calles expresa inestabilidad mental y perturbaciones. [...] Lo mejor de todo es volar por voluntad propia y cesar de hacerlo de igual modo. Ciertamente, este sueño pronostica una gran facilidad y éxito en las actividades que se emprenden. [...] La cosa más funesta y siniestra de todas sería querer volar y no poder, o bien hacerlo con la cabeza vuelta hacia abajo y los pies por alto: esta postura anuncia una gran desventura al que tiene este sueño.

A memória se estabelece como o Inferno da consciência humana. Como disse Zambrano (2005, p. 26): “Pues todo lo que pertenece al pasado necesita ser revivido, aclarado, para que no detenga nuestra vida”. E esse reviver do Inferno, do grito do herói emudecido pela morte, tem função purificadora, é o voo transcendental e de liberdade tanto do protagonista como de seus prolongamentos. Pode ser a cura para a ferida aberta no peito de onde jorram as palavras, a ferida aberta pela toupeira a concretizar metaforicamente na narrativa a depressão que insiste em cavar cada vez mais fundo em um peito fragilizado que viveu sob o peso de décadas de peregrinação infernal de que fala Altarriba no final de sua narrativa (p. 188-189) sobre os últimos quinze anos vividos em uma casa de repouso. Altarriba assumiu o protagonismo de sua morte, que, ao longo dos quatro andares de queda, levou, pois, noventa anos para acontecer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O suicídio, como o salto, é a aceitação em seu limite máximo. Tudo se consumou, o homem retorna à sua história essencial. Divisa seu futuro, seu único e terrível futuro, e se precipita nele. À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo” (CAMUS, 2018, p. 60).

Em *El arte de volar*, acompanhamos a trajetória de um homem que, diante de um universo que cada vez mais lhe nega sentidos e lhe priva de vínculos, busca uma solução libertadora no suicídio. A partir do momento que opta por esse ato extremo, sente-se poupado das correntes da existência forçada. Ele sorri nas páginas finais da obra, um gesto raro durante toda a narrativa.

Por meio deste trabalho, seguimos um longo processo que se iniciou, em “O voo e as motivações para a arte”, com a menção à Ley de la Memoria Histórica, a partir da qual se observou na Espanha o lançamento subsequente de dezenas de romances gráficos com narrativa ambientada na época da Guerra Civil Espanhola e do franquismo. Ainda nessa primeira etapa, começamos a falar da obra *El arte de volar*, objeto central deste estudo, abordando as motivações por trás do projeto e a forma como as partes dele foram concebidas por Altarriba e Kim. Capítulo por capítulo, incluindo os itens paratextuais – e também a história de Chantal e sua aproximação à arte de voar –, nossa intenção foi procurar entender como a obra se construiu por meio de relatos, fotos, contexto histórico e um pouco de imaginação. Todos esses aspectos culminaram na queda que permeia toda a narrativa, marcando o início de cada parte – a infância e o campo, a juventude e a guerra, a maturidade e a sociedade, a velhice e a depressão –, como se o protagonista estivesse revendo toda a sua vida naqueles poucos segundos que levou para chegar do quarto andar ao chão. Esta parte inicial nos ofereceu ferramentas necessárias para uma análise mais profunda e consolidada nas partes seguintes.

Na segunda parte do trabalho, “Casamento entre texto e imagem”, partimos de uma pergunta inicial: Por que uma história em quadrinhos? Como afirma o próprio Antonio

Altarriba, se ele tivesse escolhido contar a história de seu pai como um romance tradicional, prescindiria do trabalho de um desenhista, teria controle total do processo criativo da obra. No entanto, ele, como grande amante das histórias em quadrinhos, acredita que o caráter misto desse tipo de produção, com elementos plásticos e literários, poderia trazer mais expressividade à história, contando pelas imagens o que as palavras não conseguem abarcar. Assim, graças a um roteiro bastante meticuloso e liberdade quanto a prazos, Kim começou a criar sua visão em cima das palavras de Altarriba. A partir disso, recorreremos a uma breve análise sobre o lugar e a realização das histórias em quadrinhos na produção artística e literária, não esquecendo a força simbólica que as imagens podem exercer. Ressaltando aqui o peso das imagens na produção de quadrinhos, uma discussão inevitável e que ainda carece de atenção de mais estudos dessa área é a questão da autoria e da coautoria – como no caso da obra aqui analisada. Na tentativa de abrir debates sobre esse processo de criação a que voltamos nosso olhar, sobre até que ponto os diversos profissionais envolvidos na produção de uma história em quadrinhos têm poder de criação e de decisão quanto aos rumos de uma narrativa, decidimos primeiro recorrer a teóricos como Barthes, Foucault e Agamben, pelo fato de serem reconhecidos e prestigiados autores a tratar da questão da autoria no campo da literatura, na arte de contar uma história – do que, afinal, também tratam as histórias em quadrinhos. Depois, pensamos que trazer exemplos concretos e reais poderia ser um importante ponto de partida para especializar esse tópico. Aproveitamos, aqui, para ressaltar o valor do trabalho de Kim, assim como o de Altarriba, observando o que já foi feito no meio editorial, entre casos mais notórios – inclusive do próprio contexto do testemunho de guerra espanhol –, e que outros resultados seriam observados se diferentes dinâmicas tivessem sido estabelecidas. Encerramos essa parte trazendo exemplos de *El arte de volar* de como foi feita essa transposição do roteiro para o resultado final do desenho, a fim de evidenciar o peso interpretativo e criativo do trabalho de Kim no conjunto da obra.

Quanto à parte final, denominada “Imagens metafóricas”, voltamos nosso olhar às imagens metafóricas criadas por Altarriba e Kim em *El arte de volar* a fim de procurar observar com que recursos e até que ponto elas logram transmitir uma mensagem ao público leitor, seja individualmente, seja em seu conjunto. Para introduzir o tópico, trouxe algumas palavras sobre a integração do uso de texto escrito e da imagem na obra de arte, especificando o exemplo do movimento surrealista, cujo fundamento se insere na pertinente expressividade do inconsciente. Em seguida, apresentamos Artemidoros de Daldis, mencionando seus estudos sobre oneirocrítica – ou apreciação crítica dos sonhos –, que se revelou como base interpretativa das imagens selecionadas na obra aqui analisada. Nesse sentido, foram eleitos certos temas caros à narrativa de Altarriba e Kim, entre eles o nascimento, o julgamento, os vínculos e as imagens circulares, o voo ideológico, o voo econômico, o voo afetivo, as referências literárias, em especial ao escritor tcheco Kafka e a seus temas existencialistas, a depressão nos anos finais de vida do protagonista e a questão da morte – e, por extensão, do suicídio – como vitória sobre a gravidade do mundo.

É pelo suicídio que a história começa e termina. Ele se revela a imagem metafórica maior da obra: de redenção por parte de seu protagonista, de busca de compreensão por parte de seu autor, de empatia por parte do leitor. As imagens que permeiam a narrativa tentam expressar aquilo que as palavras não são capazes de abarcar sozinhas da maneira desejada – como no caso de pequenos elementos de fundo em certas passagens, cuja descrição atrapalharia o fluxo da narrativa, ou mesmo nas reproduções panorâmicas de cidades nos tempos da Guerra Civil –, em prol de um entendimento maior daquele universo do protagonista, de seus pensamentos e epifanias. Por meio delas, conseguimos, pela proximidade construída e aprofundada ao longo da leitura junto a Antonio, sofrer, comemorar, se conformar diante de acontecimentos durante a guerra, a ditadura, a vida privada. Aprendemos sobre suas imperfeições, e, mesmo assim, somos capazes de entender certos comportamentos e decisões.

Recorrendo a sua origem etimológica, as metáforas⁴⁸ são capazes de nos transportar para essa realidade diferente da nossa, separada pelo tempo e espaço, e nos permitem vivenciá-la junto ao protagonista, trazê-lo simbolicamente mais uma vez à vida. Procurar entendê-las é procurar entender melhor as mensagens intencionadas pela narrativa. É o que torna possível identificar certos ecos nesse trajeto de salto para dentro da história.

⁴⁸ Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá* através da junção de dois elementos que a compõem – *meta* que significa “sobre” *epherein* com a significação de “transporte”. Neste sentido, metáfora surge enquanto sinónima de “transporte”, “mudança”, “transferência” e em sentido mais específico, “transporte de sentido próprio em sentido figurado”. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AHMED, Maaheen. Comics and authorship: an introduction. **Authorship** 6.2, 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21825/aj.v6i2.7702>>. Acesso em: 5 maio 2018.
- ALTARRIBA, Antonio; KIM. **A arte de voar**. Tradução de José Feres Sabino. São Paulo: Veneta, 2012.
- _____. **El arte de volar**. Barcelona: Norma Editorial, 2016.
- _____. Guion de **El arte de volar**. Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/el-arte-de-volar/guion/>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- ANDRAUS, G. A autoria das histórias em quadrinhos (HQs) e seu potencial imagético informacional. **Visualidades**. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual/UFG. Goiânia: UFG, FAV, 2009. p. 42-67. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/26613/15171>>. Acesso em: 11 abr. 2018.
- ARTEMIDORO. **La interpretación de los sueños**. Introducción traducción y notas por E. Ruiz Garcia. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- AZEVEDO NETO, Joachin. A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. **Floema**, ano VIII, n. 10, p. 153-164, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321>>. Acesso em: 4 abr. 2018.
- BAGGE, Peter. The Aline Kominsky-Crumb interview. **The Comics Journal**. Disponível em: <<http://www.tcj.com/the-aline-kominsky-crumb-interview/>>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- BEEVOR, Antony. **La Guerra Civil Española**. Tradução de Gonzalo Potón. Barcelona: Crítica, 2016.
- BENTO, Conceição Aparecida. A escrita e o sujeito: uma leitura à luz de Lacan. **Psicologia USP**, n. 15, p. 195-214, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v15n1-2/a20v1512.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018.
- BERGAMÍN, José. **Fronteras infernales de la poesia**. Madrid: Huerga & Fierro, 2008.
- BLOG do Fábio Moon e do Gabriel Bá. Quadrinistas, contadores de histórias, brasileiros. Disponível em: <<http://10paezinhos.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BROUÉ, Pierre. **A Revolução Espanhola**. 1931-1939. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signum: Estudos Linguísticos**, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042>>. Acesso em: 4 abr. 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0B9Ns8MikShZISEIxaJFQbEVMcXc/edit>>. Acesso em: 20 maio 2018.

COMPAGNON, Antoine. O leitor. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CRIPA, Ival de Assis. **O círculo, a linha e a espiral: temporalidades da poesia e da história na crítica de Octavio Paz**. [Tese de doutorado]. Campinas: Universidade Federal de Campinas, 2007.

CRUMB, Robert; KOMINSKY-CRUMB, Aline. **Desenhados um para o outro**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Perola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. O leitor-modelo. **Lector in fabula**. Tradução de Attílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. Tradução de Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FERREIRA, Anise de Abreu Gonçalves D'Orange. **Oneirocrítica de Artemidoro Daldiano: uma abordagem empírica e alegórica dos sonhos**. [Dissertação de mestrado]. São Paulo: USP, 1993.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber**. v. 1. Tradução de Maria Thereza da Costa Alburquerque e J. A. Guilhaon Alburquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **História da sexualidade: o cuidado de si**. v. 3. Tradução de Maria Thereza da Costa Alburquerque e J. A. Guilhaon Alburquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)**. Obras completas. v.13. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/305631385/freud-sigmund-obras-completas-cia-das-letras-vol-13-Confere-ncias-Introduto-rias-a-Psicana-lise-1916-1917>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GALLARDO, Miguel; SARMIENTO, Francisco Gallardo. **Un largo silencio**. Bilbao: Astiberri, 2012.

GARCÍA, Santiago. **A novela gráfica**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão** – um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GRAVETT, Paul. **Mangá**: como o Japão reinventou os quadrinhos. Tradução de Ederli Fortunato. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

GUIRAL, Antoni. **El arte de volar – Instrucciones de uso**. Alicante: Edicions de Ponent, 2012. Disponível em: <http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2012/05/EL_ARTE_DE_VOLAR-GUIA_DIDACTICA.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. Tradução de F. E. G. Quintanilha. Lisboa: Editorial Presença/Brasil: Martins Fontes, 1973.

HOWE, Sean. **Marvel Comics**: a história secreta. Tradução de Érico Assis. São Paulo: LeYa, 2013.

ISER, Wolfgang. A interação entre texto e leitor. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. v.2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMES, Henry apud MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.16.

KOIKE, Kazuo; MORI, Hideki; KOJIMA, Goseki. **Novo Lobo Solitário**. n. 1. Tradução de Drik Sada. São Paulo: Panini, 2017.

LUYTEN, Sonia M. Bibe (org.). **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005.

MARCO, Valeria de. La representación del olvido histórico: lagunas discursivas. Hipótesis de interpretación del exilio español de 1939. In: GARCÍA-REIDY, A. et al. (coord.). **Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica**. Valência: Universitat de València, 2014.

_____. Leituras o êxodo republicano espanhol. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). **Guerra Civil Espanhola – 70 anos depois**. São Paulo: Edusp, 2011.

MARTIN, Ivan Rodrigues. Escribir para aliviar el dolor: entrevista a Antonio Altarriba. **Revista Caracol**, São Paulo, n. 11, p. 284-301, 2016. Disponível em: <<http://www.antonioaltarriba.com/wp-content/uploads/2016/12/escribir-para-aliviar-el-dolor.pdf>>. Acesso em: 1 maio 2018.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M.Books, 2005.

MENDES, Paula. **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia**. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MINISTERIO DE JUSTICIA. Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007, de 26 de Diciembre). Disponível em: <<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MITCHELL, W. J. T. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Abril, 1972.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. **Daytripper**. São Paulo: Panini Books, 2011.

_____. **10 pãezinhos: crítica**. São Paulo: Devir, 2004.

MOURA, Matheus. Processos criativos em história em quadrinhos: descrição das interações entre roteirista, desenhistas e leitor. **Palíndromo**. n. 8. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Ceart/Udesc, p. 115-145, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/viewFile/3457/2478>>. Acesso em: 7 abr. 2018.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed., 1986, p. 47-65. Disponível em: <<https://leandromarshall.files.wordpress.com/2012/05/panofsky-e-iconografia-e-iconologia.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

PAPO com Fábio Moon e Gabriel Bá, os autores de *Como falar com garotas em festas*: “Existe um lirismo na aquarela, uma leveza, uma poesia que combina com a história. **Vitralizado**. Disponível em: <<https://www.vitralizado.com/tag/como-falar-com-garotas-em-festas/>>. Acesso em: 1 maio 2018.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1974.

PELLEJERO, Eduardo. Política de autores e morte do homem. **Interfaces**. n. 1, v. 2, p. 69-85, 2011.

PÉREZ, Pepo. Un silencio más largo. **Es muy de cómic**. Disponível em: <<http://pepoperez.blogspot.com.br/2012/04/un-largo-silencio-francisco-gallardo.html>>. Acesso em: 8 maio 2018.

PRESTON, Paul; GARCÍA, José Pablo. **La Guerra Civil Española**. Barcelona: Debate, 2016.

ROBERT, Paul. **Le nouveau petit Robert**. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. REY-DEBOVE, Josette; REY, Alain (ed.). Paris: Dictionnaires Le Robert, 2008.

ROUCO, Diego García. Nieve en los bolsillos. Alemania 1963. **Zona Negativa**. 5 maio 2018. Disponível em: <<http://www.zonanegativa.com/nieve-en-los-bolsillos/>>. Acesso em: 19 maio 2018.

SALVADÓ, Francisco J. Romero. **A Guerra Civil Espanhola**. Tradução de Barbara Duarte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. **Gragoatá**. Niterói, n. 24, p. 101-117, 1 sem. 2008. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/250>>. Acesso em: 5 maio 2018.

SMEE, Guilherme. A teoria do auteur e o culto aos autores. **Splash Pages**. Disponível em: <<https://splashpages.wordpress.com/2015/11/27/a-teoria-do-auteur-e-o-culto-aos-autores/>>. Acesso em: 5 maio 2018.

SOUZA, Rosângela Santoro de. **Écfrase e fantasia, pinturas e(m) palavras**: Filóstrato, o velho. [Dissertação de mestrado.] São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, s/d.

THOMAS, Ronald R. **Dreams of authority**: Freud and the fictions of the unconscious. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

UIDHIR, Christy Mag. Comics and collective authorship. In: MESKIN, Aaron; COOK, Roy T. (ed.). **The art of comics**: a philosophical approach. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2012, p. 47-67. Disponível em: <<https://philpapers.org/archive/MAGCC-2.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2018.

VIQUEZ, Fidencio Aguilar. La otra voz: Octavio Paz y la noción de otredad. Revista de Filosofía **Open Insight**. México: Centro de Investigación Social Avanzada. v. VI, n. 10, p. 27-59, jul.-dez. 2015.

WAGNER, Hank; GOLDEN, Christopher; BISSETTE, Stephen R. **Príncipe de histórias**, os vários mundos de Neil Gaiman. Tradução de Santiago Nazarian. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

ZAMBRANO, María. **Sêneca**. 3.ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

ZILBERMAN, Regina. O leitor, de Machado de Assis a Jorge Luís Borges. Disponível em: <revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450310500.pdf>. Acesso em: 2 jan. 2017.